

# páginas de diario

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**GRADO EN BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
CURSO 2017/2018**

**Autora: Alba Pascual Rodríguez**

TRABAJO FIN DE GRADO

---

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2017/2018

Título: PÁGINAS DE DIARIO

Autora: Alba Pascual Rodríguez

Profesor Tutor: David Serrano León

Firma del Tutor (Vº Bº):



**DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO**  
**TRABAJO DE FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER**

D. /D<sup>a</sup>. : \_\_\_\_\_, con DNI \_\_\_\_\_,  
Estudiante \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_ Grado/  
Máster \_\_\_\_\_ de la  
Universidad de Sevilla.

**DECLARA QUE:**

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado,

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

Para que así conste, firmo la presente declaración en

Sevilla a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 201\_\_\_\_

Fdo. \_\_\_\_\_

# INDICE

Introducción.....	7
Dossier de obras.....	9
1. Desarrollo Teórico.....	21
1.1. Antecedentes.....	23
1.2. Concepto: El Recuerdo.....	26
1.2.1. Identidad y Recuerdo; Sueño e imaginario	
1.3. El Tiempo.....	30
1.3.1. Detonantes en la obra .....	30
1.3.2. El tiempo: concepto y consecuencias .....	31
1.4. Obra: Texto e imagen; retrato y paisaje.....	34
1.4.1. Medios: texto e imagen.....	34
1.4.2. El sujeto y el contexto aislados: retrato y paisaje .....	40
1.5. Aspectos formales.....	44
1.5.1. Deformación .....	44
1.5.2. Construcción, proceso.....	47
1.5.3. Justificación de los medios: dibujo, pintura, fotografía.....	54
Conclusiones .....	56
Relación de imágenes .....	58
Bibliografía.....	59



# INTRODUCCIÓN

El proyecto que aquí se analizará y desarrollará es la fotografía de un proceso en curso, el desarrollo de creaciones que giran en torno a lo autobiográfico, si bien no de forma literal, sino mediante la producción artística. Se trata de una remodelación de la experiencia vital, que se lleva a cabo mediante la sucesión de diferentes obras plásticas (dibujo, pintura, fotografía...) y de breves textos. Todos ellos constituyen una recopilación más o menos figurada de la realidad individual a modo de diario; es decir, su desarrollo rara vez traspasa la duración de un solo día.

Mediante este trabajo pretendemos esclarecer las claves de la obra plástica con el fin principal de que este análisis suponga un paso más en el avance de la misma. Entre estas claves revisaremos los orígenes y conceptos que se mantienen de forma constante, además de los procesos de construcción donde se funden el lenguaje visual y textual. Por tanto, llevaremos a cabo una indagación tanto hacia el exterior como el interior de la obra, aclarando de esta forma las uniones que se establecen entre los aparentes cabos y contextualizando la producción artística.

En esencia, el proyecto se nutre constantemente de los acontecimientos que se suceden tanto en el presente como en el pasado, valiéndose del proceso memorístico y creativo como vehículo para llegar hasta ellos y viceversa. El desarrollo de las obras se encuentra lejos de lo metódico; conviven el automatismo y el análisis: un impulso induce a otro.

Sin embargo, no ha sido hasta hace relativamente poco cuando se ha comenzado a abrir paso el afán de recuperar la memoria pasada, de acapararla o de distorsionarla con deseo autocomplaciente;

sino que cada obra ha nacido de la necesidad de crear un reflejo del yo, o lo que es lo mismo: un reconocimiento del impulso o análisis psicológico. Es en este momento de necesidad de expresión cuando entra en juego el retrato, elemento sustancial a partir del cual surge lo demás.

Las características que presentan los retratos – intuición, objetivación, espontaneidad...-hacen que siga suponiendo, a día de hoy, una vía de escape y de exploración personal y estilística. Dicho componente – vía de escape – revela un carácter terapéutico, respondiendo a una cuestión de asimilación del recuerdo o bien al manejo del mismo.

Más recientemente, se introduce el paisaje como segunda vía de escape y reconocimiento. En él, se accede de forma implícita al contexto personal y se indaga en cuestiones relativas a la identidad donde el recuerdo comienza a ser más tangible para el espectador.

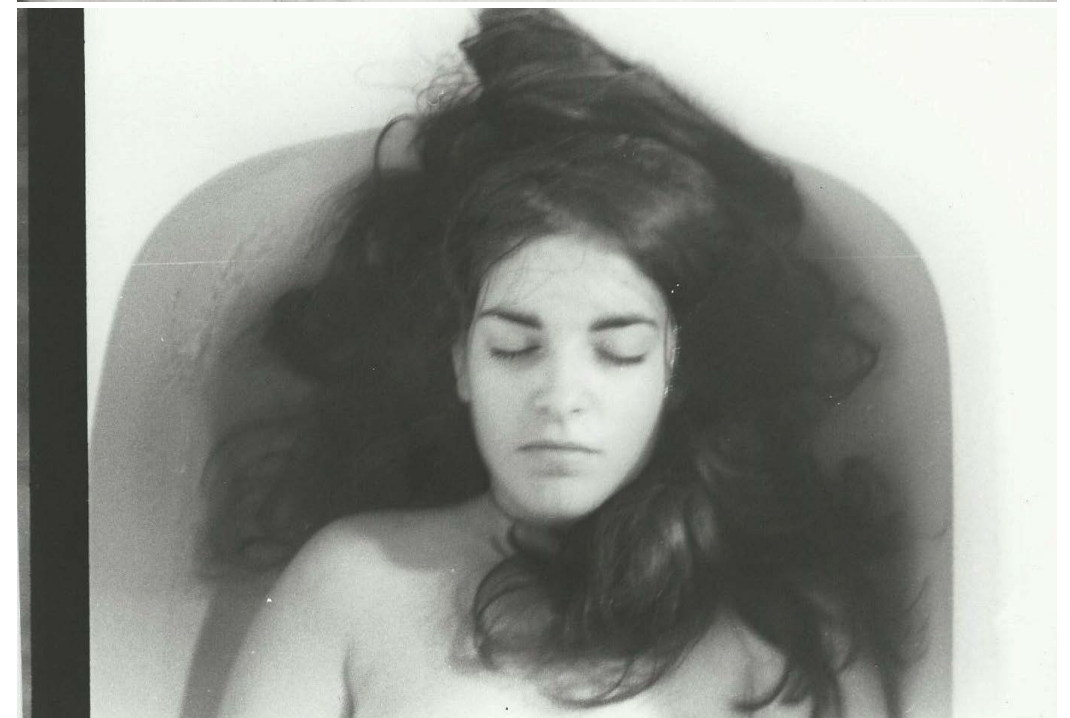
Nos encontramos en un momento donde ambos confluyen, se unen y se distancian con el objetivo de crear una historia protagonista, donde los nombres carezcan de relevancia. Una historia que suplique empatía a su lector.

# DOSSIER DE OBRAS

1.



2.



1. Obra 1  
Autora: Alba Pascual  
Rodríguez  
*S/ t*  
Técnica: Fotografía  
analógica  
Medidas: 10 x 15 cm  
2015  
Asignatura: Fotografía I

2. Obra 2  
Autora: Alba Pascual  
Rodríguez  
*S/ t*  
Técnica: Fotografía  
analógica  
Medidas: 10 x 15 cm  
2015  
Asignatura: Fotografía I

3.



3. Obra 3  
 Autora: Alba Pascual Rodríguez  
 S/ t  
 Técnica: Fotografía analógica  
 Medidas: 10 x 15 cm  
 2015

4.



4. Obra: 4  
 Autora: Alba Pascual Rodríguez  
 Título: *Disuelto*  
 Técnica: Collagraoh sobre papel japonés.  
 Tamaño de la plancha: 27 x 39 cm  
 Tamaño del papel: 49 x 32 cm  
 Método de estampación: manual  
 Color: negro y cyan  
 Número de matrices: 1  
 Número de tintas: 2  
 Edición: 2/2  
 Ejemplar: Prueba de ensayo  
 2016  
 Asignatura: Grabado I



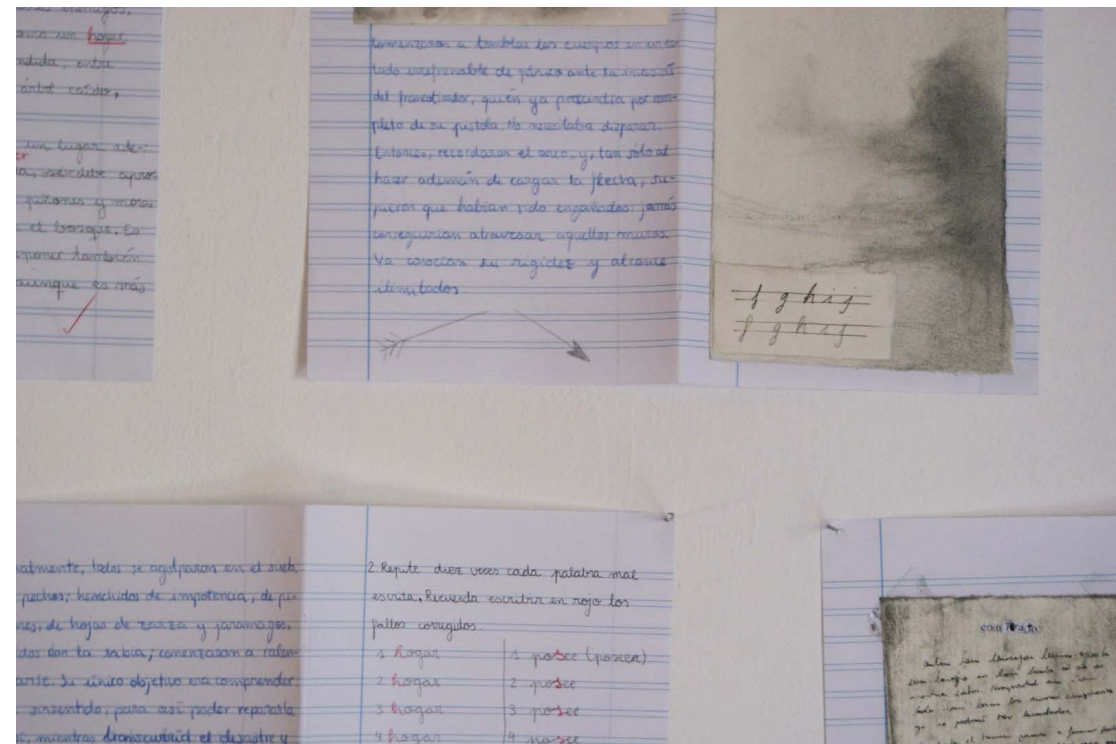
5.



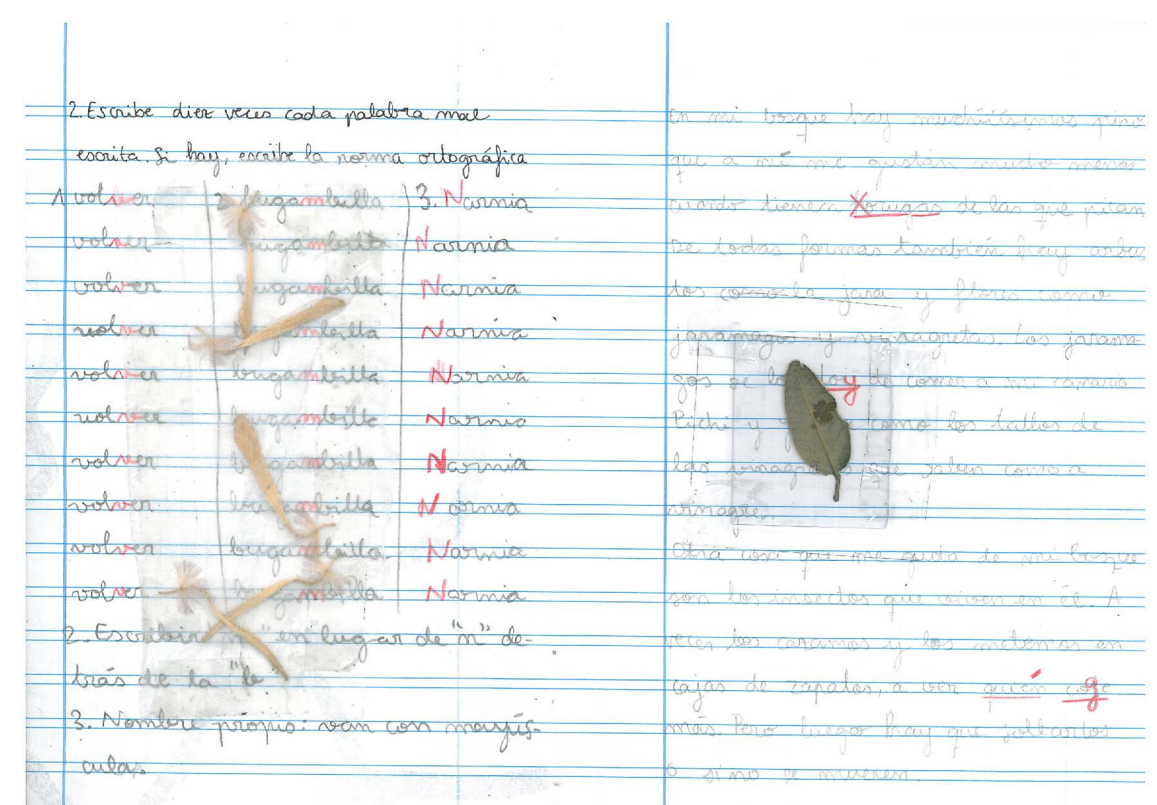
7.



6.



8.



5, 6, 7 y 8

Obra 5

Autora: Alba Pascual Rodríguez

Título: *Cuaderno de campo*

Técnica: Collage y dibujo sobre papel

Tamaño: 15 hojas tamaño A4, medidas de montaje variables.

2018

Asignatura: Paisaje

9.



9. Obra 6

Autora: Alba Pascual Rodríguez

Título: *Distorsión del recuerdo*

Técnica: acrílico y óleo sobre tabla y bastidor

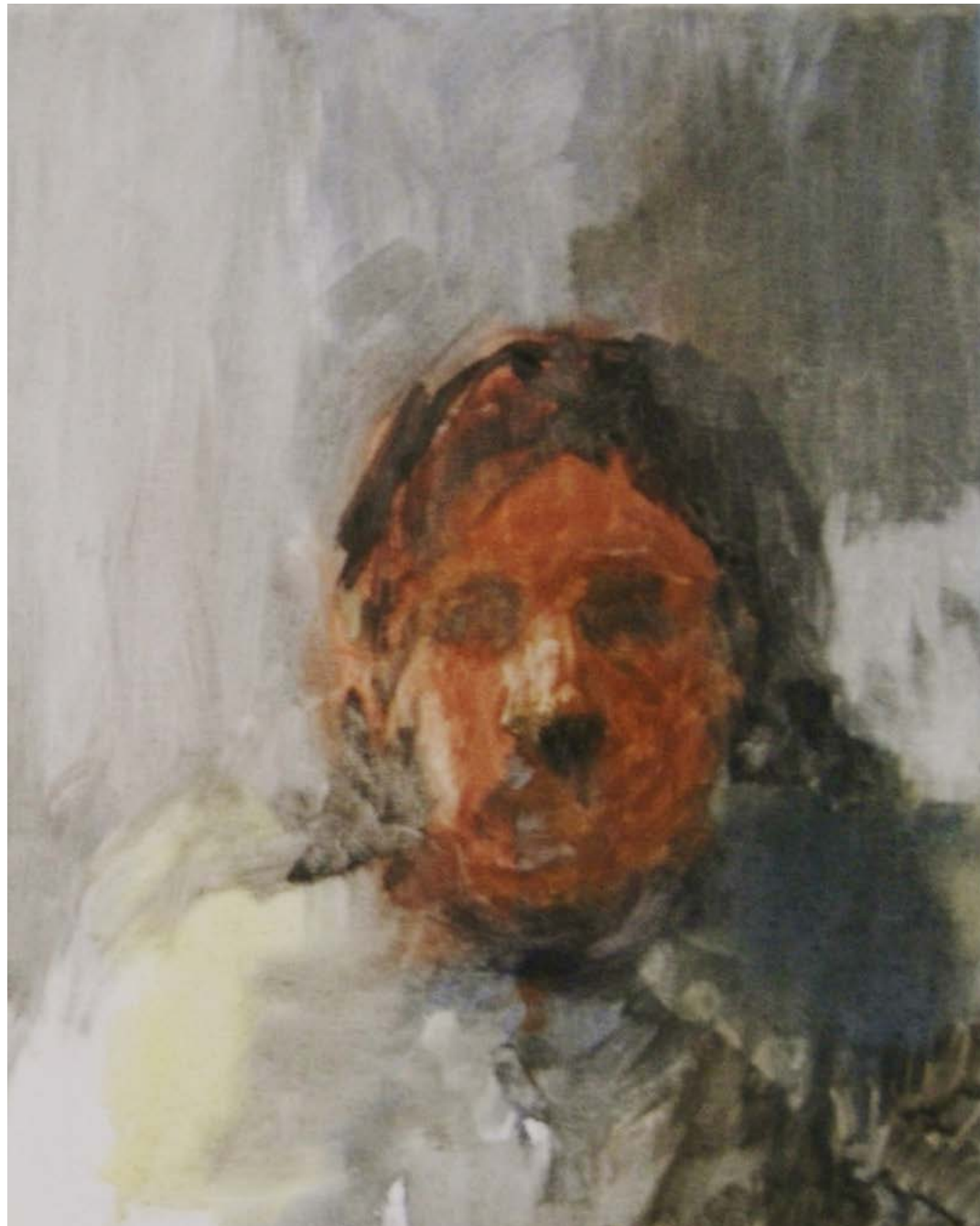
Tamaño: 100 x 200 cm

2018

Asignatura: Paisaje



10.



10. Obra 7  
Autora: Alba Pascual Rodríguez  
S/t  
Técnica: óleo sobre lienzo  
Tamaño: 42 x 33 cm  
2018  
Asignatura: Paisaje

11.



11. Obra 8  
Autora: Alba Pascual Rodríguez  
Título: *Abuela*  
Técnica: Grafito sobre papel  
Tamaño: 120 x 160 cm  
2018  
Asignatura: Creación abierta en dibujo

12.



## DESARROLLO TEÓRICO

12. Obra 9  
Autora: Alba Pascual Rodríguez  
S/t  
Técnica: Acrílico sobre lienzo  
Tamaño: 60 x 60 cm  
2018  
Asignatura: Creación abierta en pintura



## 1.1. ANTECEDENTES

A continuación, realizaremos un breve recorrido a lo largo de los años del grado de Bellas Artes – durante el cual se desenvuelve el proceso creativo - con el fin de analizar la progresiva consolidación de la obra. Así, realizaremos una breve retrospectiva a través de una mirada más madura y consciente en un análisis del trabajo que en un principio podría mostrarse meramente intuitivo.

El retrato se marca como punto de mira desde los inicios en el dibujo, en un afán autodidacta tratando de copiar fotografías, hasta que el aprendizaje se consolida más gracias al dibujo del natural. En este momento comienza un análisis distinto del rostro, entendido de forma espacial, que nos permite comenzar a desarrollar cada vez con más soltura estructuras de rasgos inventados y fijando como principal referencia las cuencas oculares (se definen como una masa hundida en el espacio, sin detalle). En esta etapa algunas de las obras de Munch (Figura 1) se toman como referencia precisamente por su manera de construir el rostro. (Figura 2). Podemos observar cómo esto se mantiene en muchas otras obras (obras 4,5, 7, 8 y 9 del dossier y Figuras 4, 7, 13, 14 y 18).



Figura 1 - Edvard Munch, 1896. Fragmento de: *Separation II*



Figura 2 - Alba Pascual Rodríguez, 2016. Fragmento de *Empty of you*.

Por otro lado, el contenido de la obra se ubica desde el principio en cuestionar la propia identidad y en el recuerdo de la infancia (de una forma generalizada, descrita mediante sensaciones y no mediante hechos).

A lo largo de esta búsqueda progresiva encontramos continuos saltos de unos elementos a otros, que finalmente se han unificado o se encuentran en proceso de maduración. Ya en los comienzos, al revisar cuadernos, encontramos el planteamiento de un proyecto: *Diario de dos páginas*, que trata de relatar una misma jornada vivida desde la infancia y desde la adultez.

En el segundo curso, se lleva a cabo una serie de fotografías analógicas (obras 1, 2 y 3 del dossier) en torno a la soledad, los momentos de calma y de aislamiento mental, tomando como principal influencia la fotografía de Francesca Woodman que recurre al espacio íntimo y al individuo que se imbuje en sus propios pensamientos e imaginación. Paralelamente comienza a formarse el lenguaje del dibujo que hoy día sigue presente:





Figura 3 - Kathe Kollwitz, 1934, *Self-Portrait (Selbstbildnis)*.

éste se desarrolla mediante el análisis del cuerpo humano principalmente, en lo que la obra de Alberto Giacometti y Lucien Freud comienzan a tomar parte. Como principales influyentes en el dibujo del tercer curso nombramos a Marlene Dumas (incluyendo la aguada como recurso) y a Keith Kollwitz (Figura 3), quién fue de gran ayuda a la hora de enriquecer el lenguaje formal. Estos autores, además de aportar aspectos formales, hablan en uno u otro sentido de la identidad, temática presente en la obra desde los inicios.

La observación en la obra de Kiki Smith se hace constante, tanto por su temática como por su estética de escultura y dibujo orgánicos. Algunas de las esculturas de Claudia Fontes como *Foreigners*, 2013-2018, (Figura 5) y dibujos de Keith Kollwitz como *Farewell*, 1910 o *Young Girl in the Lap of Death*, 1934 han sido fuentes constantes de inspiración.

Aunque se comienza buscando la identidad en el automatismo de la pintura, en el tercer curso se desarrollan algunas obras de aspecto más estructural, en un intento de acotar el yo dentro de unos parámetros fijos y comprensibles (proyecto *Capas*, Figura 12). Más tarde se descarta este tipo de

obra, aunque creemos que son bastante relevantes ya que existe una necesidad de fragmentar la realidad y comprenderla para luego volver a tratar al individuo como unidad.

En la etapa más reciente comienza a buscarse una relación entre pintura y dibujo, con el fin de adquirir nuevos recursos pictóricos (considerando que es necesario para aplicar este medio a la obra). Esta investigación del lenguaje pictórico se lleva en un inicio a cabo sobre retratos completos a grafito (Figura 4), haciendo una evolución hacia la variación de texturas más allá del empaste y la aguada (ejercicios de arrastrado, raspado...). En el retrato de la obra número 9 del dossier observamos la evolución.

Finalmente, el retrato sigue desarrollándose a la vez que comienza una exploración del paisaje como identidad. En un acercamiento progresivo, el recuerdo pasado comienza a tomar mayor presencia con la ayuda del contexto. El texto, desarrollado de forma paralela y separada a la obra artística se descubre como pieza complementaria, por lo que acaba teniendo cabida dentro e independientemente de las imágenes (obra número 5 del dossier y Figura 6).

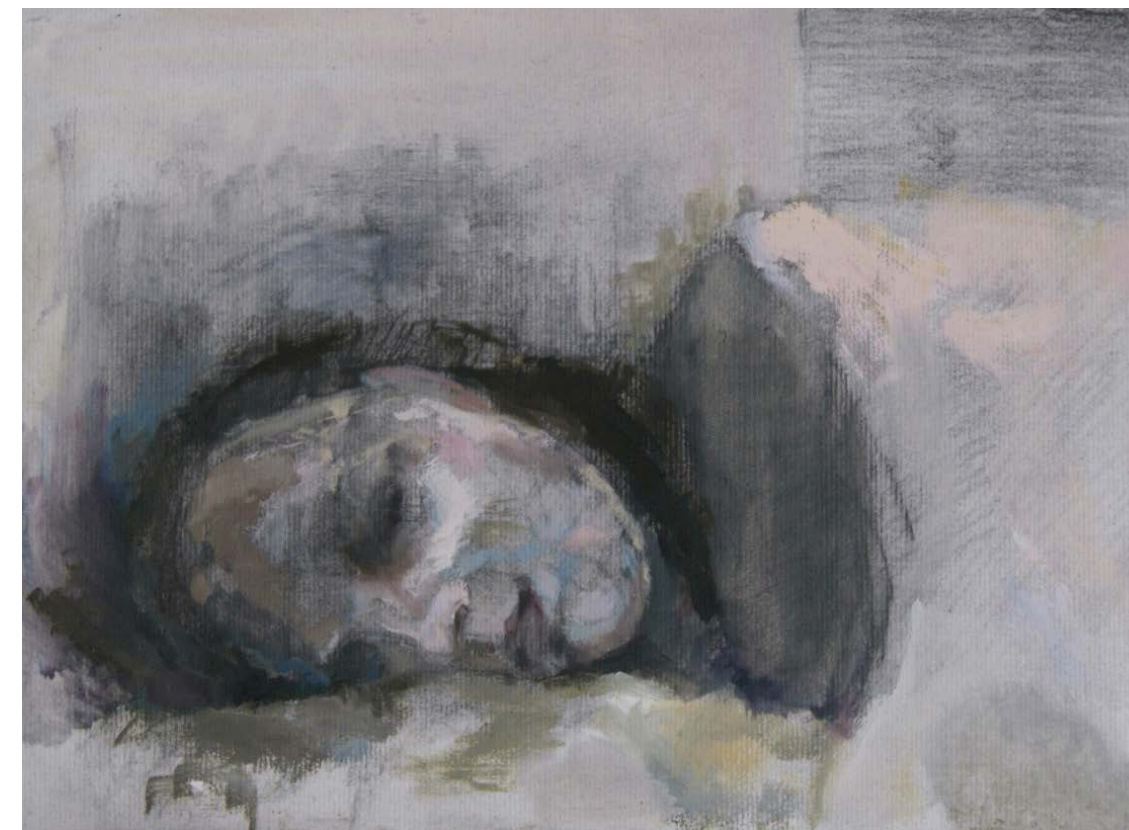


Figura 4- Alba Pascual Rodríguez, 2017. *S/t*



Figura 5 - Claudia Fontes, serie en progreso desde 2013, *Foreigners*.

## 1.2. CONCEPTO: EL RECUERDO

Dentro de este proyecto, la palabra “recuerdo” resulta definitoria para estas páginas de diario que, sin embargo, no son recuerdos ajenos o colectivos, sino individuales. Por ello, partimos a continuación de una definición de la propia obra, con el fin de desglosarla y analizarla a través de conceptos como identidad y recuerdo: “Mi obra es la exteriorización de mi identidad.”

### 1.2.1. UNIÓN DE CONCEPTOS: IDENTIDAD Y RECUERDO. SUEÑO E IMAGINARIO.

Somos, como dice Fritz Perls, un conjunto limitado y cambiante que se encuentra organizado, somos organismos cuyas partes guardan un equilibrio y que, en caso de perderlo, tienden a recuperarlo. Este equilibrio es la Salud, no solo fisiológica si no también mental, y la misma depende de cómo se relacionan los límites del ser con su propio ambiente (implícitamente esto implica: sin circunstancia no hay organismo). Cada organismo necesita constantes intercambios de energía para su supervivencia, necesita cambiar para vivir. (Perls, 2012)

“Necesitamos del ambiente físico para intercambiar aire, alimentos, etc. Necesitamos del ambiente social para intercambiar amistad, amor, rabia.” (Perls, 2012:17) La identidad se forma en dicho intercambio, devenimos y somos potencialmente nosotros gracias a él. En relación, encontramos en los escritos de Munch reflexiones que aúnan la salud o el equilibrio con su producción artística: “(...) cuando pinto la enfermedad y el vicio supone un sano desahogo. Es una reacción saludable de la que se puede aprender y según la cual se puede vivir.” (Munch, 2012:51)

Así como Sigmund Freud creía en la cura de diversas patologías a través del afloramiento de los recuerdos más traumáticos, enclaustrados en algún lugar de la mente de sus pacientes, (Brauns-

tein, 2008) la representación del recuerdo (no sólo traumático) cumple con una función reconstructiva y equilibrante de la identidad.

El cambio en nosotros mismos y en los hechos que nos circundan altera la percepción y nos hace afrontar la realidad de forma distinta a cada momento; por esta razón creemos que ser consciente de lo vivido y del recuerdo es fundamental para percatarnos de nuestra nueva posición.

Hablamos, por tanto, de una producción artística que responde a necesidades, es autocomplaciente e indaga en las interacciones pasadas, en el registro de dicha perspectiva. La obra surge como respuesta a estímulo “x”, como una reacción alérgica.

De acuerdo con ello, comenzamos a revisar desde el clásico “yo (identidad) soy yo (esencia) y mi circunstancia (contexto)” (Ortega y Gasset, 1914:43) que Ortega y Gasset establecía en su perspectivismo: infinitas versiones verdaderas - con seguridad creando otras tantas paradojas - de los mismos hechos. Nos habla de los componentes del yo, e implícitamente propone cierta analogía entre la identidad y el recuerdo, siendo la memoria aquello que almacenamos de dicha

perspectiva. Este hecho lo construye más explícitamente Nestor Braunstein, en su libro *Memo-ria y Espanto*: “¿Tengo un archivo de memoria o soy un archivo de memoria? ¿No es en la memoria donde reside mi enigmática identidad?” (Braunstein, 2008:10). Un entramado de cuestiones a las cuales él mismo se aventura a responder “me acuerdo, luego existo” (Braunstein, 2008:9) estableciendo la identidad no como un contenedor de experiencias y recuerdos, sino como una bola de nieve que se agranda conforme avanza en su viaje, una acumulación de la memoria. Así, podríamos llamar al presente proyecto exteriorización del recuerdo. Somos “memoria en movimiento, horadada por el olvido y por las represiones” (Braunstein, 2008:12).

Esta reflexión - la memoria antes que el ser - nos reconduce hacia lo innato en la raza humana de acaparar, clasificar y preservar la memoria; quizás en vista del desconocimiento de lo que aguarda tras la muerte; pero ¿es alguno de esos registros del recuerdo realmente objetivo? Nos empequeñecemos ante la imposibilidad de contar la verdad por naturaleza propia: La memoria es un libro donde se encuentran grabadas las impresiones de lo vivido - idea que Braunstein adquiere de Proust - (Braunstein, 2008) es decir, nuestra propia verdad alternativa (lo cual está constantemente presente dentro del proyecto).

Así como la mente codifica y organiza el recuerdo, crea productos que, en ocasiones, aparentan no estar relacionados en absoluto con nuestro recuerdo real. Comenzamos a introducir aquí otras dos vigas sobrees las que se sustenta la producción plástica: el sueño y el imaginario. En estos dos casos se presenta una particularidad, una huella aún más personal a la vez que inconsciente: ambos se crean a raíz del recuerdo que ha sido pasado por un filtro único e individual- además de cambiante-, que es nuestra identidad.

Pero, ¿hasta qué punto disponemos de un acceso completo y libre a la información que almacena

nuestro cerebro? “Mi recuerdo no es recuerdo de la escena, sino recuerdo de la palabra, solo recuerdo de esta letra convertida en palabra” (Perec, 2014:100). Con estas palabras, George Perec hace un amago de respondernos al describir un recuerdo impreso en su mente durante la infancia. La memoria selecciona, según las circunstancias, qué colocar en los estantes más inaccesibles y qué guardar en los cajones más cercanos; qué conservar de forma más fidedigna y qué remodelar a su antojo (como es en el caso del sueño y el imaginario).

La realidad, siendo nuestra fuente de información, alcanza una complejidad que requiere de dicha esquematización. “Ver significa aprehender algunos rasgos salientes de los objetos” (Arnheim, 2002:59), es decir, captar formas que caracterizan o distinguen a los objetos. Con ello, obtenemos una idea global de las cosas - su color, forma y movimiento particulares-; que hace más fluida la manera en que circula la información. ¿Podrían ser los sueños otra forma de asimilar la complejidad de nuestra realidad despierta?

Observamos como Freud realiza un recorrido a través de diferentes hipótesis sobre la función que cumplen los sueños, donde encuentra continuas contradicciones: según algunos autores como Burdach, J.H. Fichter o Struempel el sueño se concibe como una vía de escape de la realidad, de la cual “elige” para su síntesis pequeños fragmentos significantes que adquieren carácter simbólico; “el sujeto que sueña da la espalda al mundo de la consciencia despierta”. (Struempel citado por Freud, 2016:22)

Por otro lado, para Haffner, Weygandt o Maury, el sueño no es más que una vuelta a las vivencias a través de representaciones que nos aporta nuestra conciencia. Todo gira alrededor de nuestros actos y anhelos. Freud añade al filósofo I. G. E. Maass, según su perspectiva, de pretensiones menos equívocas: los sueños están protagonizados por los objetos de deseo, aquellos que nos estimulan en mayor grado.

Freud asume dichas contraposiciones de forma global: la antítesis como un rasgo esencial de los sueños y cita a J. W. Hildebrandt.

*Las particularidades del sueño no pueden ser descritas sino por medio de una serie de antítesis que llegan aparentemente hasta la contradicción. La primera antítesis queda constituida por la separación rigurosísima y la indiscutible íntima dependencia que simultáneamente observamos entre los sueños y la vida despierta.* (Freud, 2016:24)

Podríamos considerar esta antítesis como una partición de los roles que cumplen los acontecimientos reales y la conciencia dentro de los sueños: una forma de vivir distintas posibilidades (o imposibilidades) referentes a la vida despierta donde nuestras respuestas se multiplican infinitamente, de forma subjetiva y simbólica.

Otros referentes previos, añade Freud, advierten de la correspondencia que existe entre opiniones y pensamientos de la vida real y los sueños. ¿Podríamos hallar en lo onírico las respuestas que son reprimidas, de una u otra forma, durante la vida despierta? Contemplamos esta idea como sustento de algunas de las obras, donde el sueño es esa estancia paralela a lo real y podemos caminar en busca de nuestra propia versión de los hechos.

Antes de continuar creemos necesario incidir en el término “imaginación”, definido en la RAE de la siguiente manera: “f. Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales.” (RAE, 2017)

Por un lado, obtenemos que imaginar es representar, que en cierto modo es volver a presentar lo ya ausente, lo ya pasado: la imaginación se nutre entonces del recuerdo.

*Nadie ignora que nuestra vida anímica está hecha por el juego de las representaciones y que la*

*ausencia es la condición de la re-presentación ¿qué otra cosa sino representación (...) puede ser la memoria?* (Braunstein, 2008:18)

Por otro lado, en estas representaciones de la imaginación, dice la acepción, hallamos las imágenes de cosas reales o ideales. Sin embargo, aunque sabemos que imaginar es recordar lo aprehendido y que por tanto “sin aprendizaje no hay creatividad posible.” (Ros, 2004: 4), lo que más caracteriza a la imaginación es que no imita, si no que reinventa lo que asimila a través de la percepción.

Se atribuye a la infancia una capacidad de invención estratosférica: si observamos la manera en que los niños fijan el recuerdo, los primeros recuerdos, encontramos al menos algún indicio sobre cómo se inicia el acto de imaginar. Con respecto a ello, dice Rudolf Arnheim: los niños “dibujan lo que ven” y que precisamente por eso “dibujan generalidades y no formas proyectivas”, (Arnheim, 2002:178) es decir, su mayor hazaña es la interpretación de las formas complejas de la realidad en formas estructurales más simples.

*Algo semejante ocurre con el color. (...) El color que el niño da a los árboles en sus dibujos no es una tonalidad específica de verde seleccionada de entre los cientos de matices que se encuentran en los árboles, sino más bien un color que coincide con la impresión global que producen éstos. De nuevo estamos aquí no ante una imitación sino ante una invención...* (Arnheim, 2002:180)

Las palabras imaginar e interpretar se funden: ¿está el primer acto imaginativo en la globalización – interpretativa - de las formas que aprehendemos durante la infancia? En cualquier caso, aunque muchas cuestiones no queden resueltas, nos atañe que queden planteadas pues en relación al desarrollo de la obra artística serán significativas.

Todos estos conceptos (sueño, imaginario, vivencias...) se despliegan dentro de la obra plástica,

siendo *Páginas de diario* el título que creemos más adecuado para dar nombre a este trabajo: una forma de aunar los diferentes elementos que vienen dados a través del recuerdo. Estas páginas individuales y, en ocasiones muy diferentes unas de otras, han dado lugar a una progresiva consolidación de la obra que sigue su curso. A pesar de esta individualidad, las páginas son la reorganización de un todo, que es la vivencia. Las imágenes y los hechos se reestructuran a través del tiempo, del sueño, del imaginario: la materia prima se reestructura en forma de trama.

*Vigotski (1972) utiliza los conceptos de forma (trama o argumento) y material contenido o fábula) al analizar la estructura de la narración artística (...). Todo aquello que es preexistente a la obra de arte (...) pertenece al material de la obra de arte. La forma supone el modo de distribución, de ordenación y estructuración del material (cómo se relata la historia y se presenta al lector). Se plantea que las modificaciones de las lecturas formales, implican una profunda modificación de todo el significado implícito en el contenido o historia.* (Igartua “et al.”, 1994:48)

Con esto, queremos cuestionarnos si la obra, a pesar de tratarse de un diario adquiere o no un carácter narrativo. Como dice Vigotski, la obra de arte narrativa realiza cambios en la materia prima hasta hacer “una profunda modificación de todo el significado implícito en el contenido o historia”; pero ¿de qué forma cambia “todo el significado implícito en el contenido o historia” en la obra?

Concluimos que, el arte narrativo, tal como lo define Vigotski difiere de la obra plástica de este proyecto: habla de una remodelación con intencionalidades previas (con el fin de obtener un cambio completo del significado del recuerdo); mientras que, dentro de este proyecto, podría decirse que los hechos rebotan de la mente hacia la obra sin más. Dejarán una huella fiel al recuerdo, que será completada a través de un proceso intuitivo.

Creemos que el recuerdo que contienen las obras adquiere cierto carácter narrativo tan solo cuando es interpretado por su lector. Mientras tanto, la materia prima, el recuerdo original, se mantiene presente, a pesar de las modificaciones que sufre a la hora de ser expresado.



## 1.3. EL TIEMPO

En relación a la idea de diario, el tiempo se convierte en factor de riesgo. A continuación, aclararemos varios aspectos: ¿cuándo surge la necesidad de crear? ¿Qué significado adquiere el tiempo en la obra? Con ello consolidaremos las razones por las que la obra se organiza en días.

### 1.3.1. DETONANTES EN LA OBRA.

Tal como señalábamos anteriormente, la obra surge a raíz de sensaciones y/o recuerdos; catalizadores y motivadores de la acción. Seguidamente, haremos una distinción de estas causas que originan la necesidad de crear. A veces, primero viene el recuerdo; otras, primero viene el impulso. Algo tan indeterminado como esto puede ordenarse al establecer las diferencias entre “emoción” y “estado de ánimo”: La emoción corresponde al recuerdo concreto, conocemos su causa cuando la sentimos y se centra en una persona, un lugar o un objeto que son identificables. Sin embargo, cuando estamos inmersos en un estado de ánimo concreto, somos menos conscientes de sus antecedentes, puede estar causado por factores sutiles y nos resulta complicado especificar las sensaciones que produce.

Estos dos detonantes ayudan a diferir lo que significan el retrato y el paisaje en la obra. De ambos, el retrato es el que presenta mayor versatilidad, siendo un medio directo de registrar emoción y estado de ánimo. El paisaje se muestra como una forma de exteriorizar una emoción, proveniente de un recuerdo concreto, además de suponer un medio de investigación personal del proceso (función que también cumple el retrato).

Es cierto que hablamos, a priori, de las raíces. La emoción y el estado de ánimo se nos pueden antojar razones muy simples por las que llevar a cabo una producción plástica, y sin embargo la continua repetición de ambas durante un tiempo que se prolonga, acaba creando tejidos de pensamiento más complejo. Es de esta manera como

adquirimos nuestra forma de pensar, nuestras opiniones y nuestro posicionamiento moral y ético. Sobre todo, en el caso de las emociones, se hace más evidente: lo que nos causa algún tipo de emoción acabará creando en nosotros pensamientos, resultados de la maduración de nuestras reacciones primigenias ante los hechos. “La adquisición de recursos de autocontrol y de manejo emocional para retener y regular la reacción afectiva natural complicará la vida emocional y la socializará.” (Igartua, “et al.”, 1994: 348) La continua producción artística nos hace adquirir dichos recursos, útiles a la hora de explorar las vivencias más allá de su superficie.

*Las emociones que suscita el arte son en cierto sentido, ‘parciales’ e ‘inteligentes’ ya que no tienden a pasar a la acción (a diferencia de la emoción directa), Si en la emoción de miedo lo útil es que el hombre se disponga a correr y lo haga, en la vivencia estética del miedo lo útil es la retención de la acción y la incitación a correr (Paez y Adrián, 1993). En definitiva, el arte no es únicamente una vivencia y expresión emocional, sino que es la superación (o transmutación) de emociones. (Igartua “et al.”, 1994:349)*

A partir de la superación de las emociones, puntualizaremos lo que significan con respecto a la memoria, la emoción y el estado de ánimo. Cuando la obra surge a raíz de la emoción, causada por algo concreto, el desarrollo requiere cierta contemplación del recuerdo. Ya sea con el fin de relatar en palabras o de plasmar sobre un soporte la imagen recordada, llevamos a cabo una búsqueda sobre un terreno inestable y cambiante, que es la memoria, tratando de observar el movimiento

para traducirlo a las dos dimensiones. Sin embargo, el estado de ánimo llega a nosotros desde la inconcreción del presente, quiere decir que necesitamos construir el recuerdo desde el momento no analizado. Las sensaciones que llegan, toman forma instantáneamente al expresarlas, lo mismo que si lloramos o gritamos de ira.

### 1.3.2. EL TIEMPO: CONCEPTO Y CONSECUENCIAS.

Aunque pueda parecernos demasiado obvio, el recuerdo guarda una relación directa con el tiempo, el cual implica pasado, presente y futuro. En cuestiones de “supervivencia” todos necesitamos una visión de futuro, en mayor o menor grado: cuestionarnos las decisiones futuras no sería posible sin un pasado ni un presente sobre los cuales contrastar las opciones. Por tanto, podríamos decir que el recuerdo se crea en el pasado, se modifica – o se recrea – en el presente y dicha modificación se proyecta hacia el futuro. “El recuerdo se organiza desde el porvenir: Lo que uno llega a ser no es el resultado sino, por el contrario, la causa del recuerdo” (Braunstein, 2008:14)

Con ello, nos referimos a cierto carácter reflexivo contenido en la obra tanto visual como textual, siendo más evidente en la segunda. Estas reflexiones están proyectadas hacia el futuro (Figura 6).

*Las relaciones de uno consigo mismo (...) se realizan en tres direcciones diferentes: una memoria del pasado (...), una memoria de acción (...) y una memoria de espera- la de los proyectos, las resoluciones, las promesas, las esperanzas y los compromisos- vuelta hacia el futuro. (Candau, 2008:58)*

Llegar a ciertas conclusiones con respecto al recuerdo o a las emociones es algo que parece estar ya determinado desde el momento en que nacemos (es decir, las respuestas que damos a los acontecimientos son nuestra identidad, en cierto modo). Aunque, en vista de infinitas variables azarosas esto puedan parecer simples conjeturas,

La creación artística, en este sentido, se convierte en la forma de crear estructuras más complejas y mecanismos de superación del recuerdo (tanto si lo observamos y analizamos, como si lo construimos).

creemos que esta idea resulta influyente de forma sustancial en la creación de la memoria. Aun dejando margen a los acontecimientos azarosos que ocurren a nuestro alrededor, acertamos a distinguir cierto carácter matemático: un estímulo x sumado a una circunstancia y sobre cierta persona, causarán una respuesta a, mientras que en otra causarán una respuesta b. Estas respuestas nos atañen en el momento en que son registradas mediante lenguaje visual o textual; remarcando una vez más la idea de perspectiva y verdad subjetiva (o parcial).

Tal como decíamos antes, la obra comienza a desarrollarse con el afloramiento de un recuerdo o de una sensación. Estos detonantes, que surten un efecto generalmente a corto plazo; precisan de espontaneidad a la hora de plasmarlos. En consecuencia, el proceso no se prolonga durante varios días, si no que cada obra relata un acontecimiento efímero: es la página de un diario. El mismo hecho es capaz de crear múltiples impulsos en diferentes días, pero la perspectiva del mismo hecho habrá cambiado, causará una emoción distinta a la de ayer.

En cuestiones de tiempo encontramos dos tendencias dentro de la obra plástica: en la primera de ellas, la maduración del concepto es previa a la formalización (obra nº 5 del dossier, Figura 12...). Esto requiere un pensamiento, madurado hasta cierto punto a través de la vivencia. Al tener un pensamiento como punto de partida, el proceso se ralentiza y se da lugar a la meditación y a la

templanza. El resultado es una duración variable, nunca demasiado larga. Además, durante el proceso el concepto se sigue ampliando y adquiriendo nuevos matices.

La segunda tendencia es contraria a la primera: la maduración del significado de la obra es posterior. El concepto que se madura posteriormente parece liberarnos de ciertas ataduras a la hora de formalizar la obra, “permitiendo” espontaneidad y un diálogo automático con la imagen. Si en el caso de la emoción la duración puede prolongarse escasos días, en este rondarán los escasos minutos, raramente horas (Figuras 7, 13 y 14). Estas dos tendencias no están separadas del resto de clasificaciones, sino que continuamos tratando la emoción y el estado de ánimo, la observación y la construcción del recuerdo, el concepto previo y posterior a la producción.

A su vez ambas tendencias coinciden en la maduración simultánea e intuitiva de obra e idea: la obra nunca está resuelta al comienzo, sino que se encuentra abierta a posibilidades que otorgan el azar o la intuición. Esto crea un continuo diálogo de afirmaciones y refutaciones, que participan en una maduración de la emoción o el recuerdo.

Hacemos hincapié en la importancia de la corta duración -en ambos casos- de la producción plástica de la obra. Ésta impide un cambio en la actitud que disminuya la expresividad o cause una pérdida de interés en el hecho, una pérdida de la motivación – “la motivación es la tendencia a la acción que forma parte de alguna respuesta afectiva. Una de las funciones de la emoción es motivar a la acción”-. (Soledad, 2011)

La motivación por lo general se asocia a una razón de deseo, de necesidad de realizar algún tipo de cambio o de reflexión. La maduración de estos motivos, nuestro cambio de perspectiva y la efimeridad de las perspectivas que adquirimos son, en la obra, los principales detonantes.

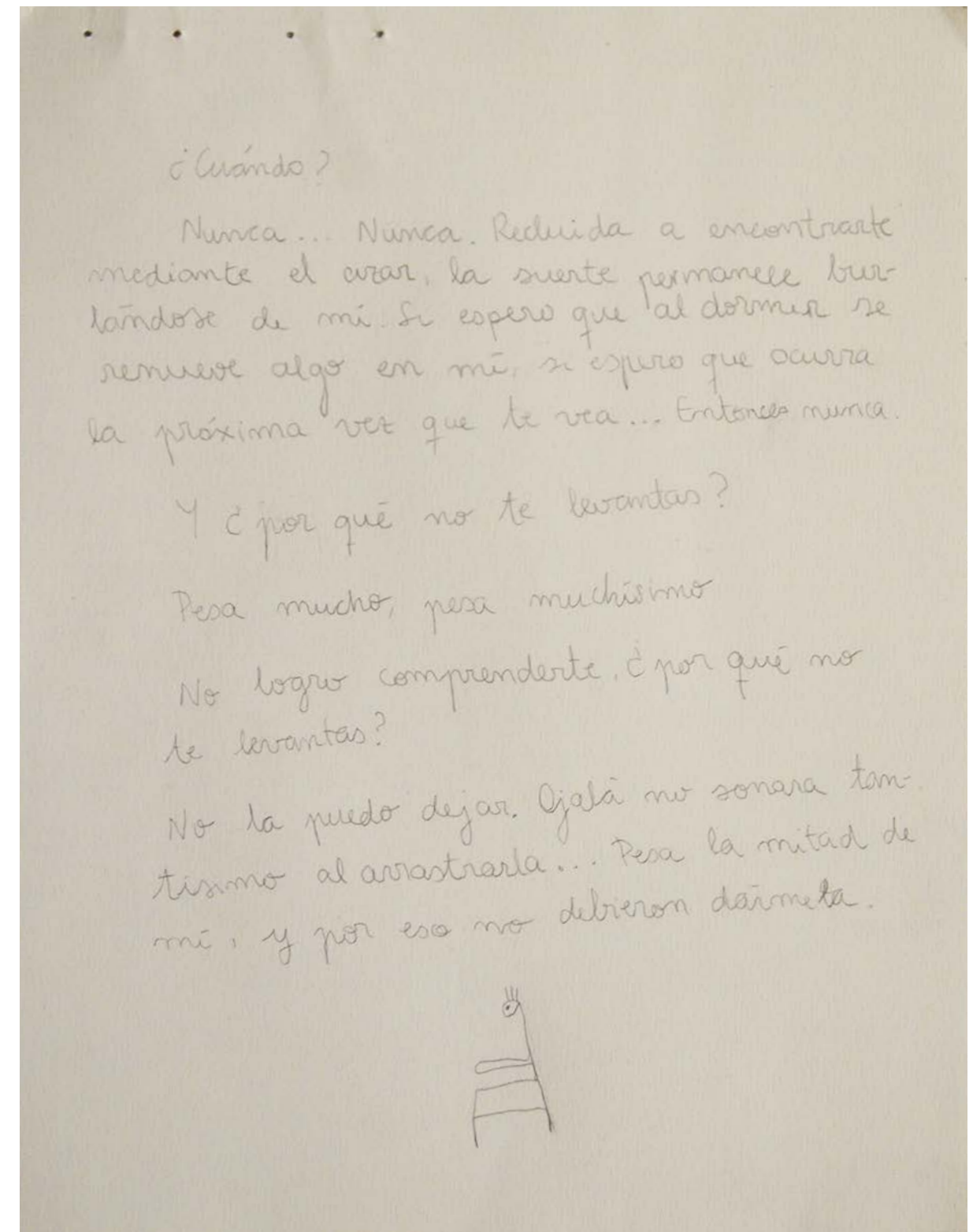


Figura 6- Alba Pascual Rodríguez, 2018. 11 de marzo de 2018.



Figura 7 - Alba Pascual Rodríguez, 2017, S/t.

## 1.4. OBRA: TEXTO E IMAGEN, RETRATO Y PAISAJE.

Dentro de este apartado describiremos el significado de la obra desde los recursos que la resuelven formalmente. De esta manera, los recursos quedarán justificados, adquiriendo sentido con respecto a los conceptos que sustentan la obra.

### 1.4.1. MEDIOS: TEXTO E IMAGEN.

Con el fin de exteriorizar la memoria, tal como dijimos al principio, utilizamos como principales recursos el retrato y el paisaje. A su vez, el lenguaje con que pueden estar resueltos se construye no solo con imágenes, sino también con texto. El retrato o el paisaje son en sí mismos algo visual, sin embargo, mediante el texto existe un acercamiento a una construcción mental de la imagen

no física.

Existe en los textos esa potenciación de la subjetividad mediante recursos como la metáfora o el oxímoron, conformando así diferentes autorretratos, testimonios de la maleabilidad de la memoria, diferentes paisajes a través de los cuales se describe un retorno hacia el yo.

La palabra resulta ser un material que se adecua a la construcción de una reflexión que se explicita, quizás, más que en la imagen visual. Este retorno hacia el yo se lleva a cabo a través de conversaciones que cuestionan los hechos o los propios pensamientos (por ejemplo, de deseo o de impotencia). Encontramos fábula (*Cuaderno de campo*), cuestionamiento moral y ético, relato de la experiencia personal (Figura 9). Todos ellos abren debates con el yo cuyos frutos pueden ser o no concluyentes y que se pueden englobar bajo la palabra autoanálisis.

En un intento de describir con palabras, por ejemplo, a otra persona, es probable que utilicemos una continuación de adjetivos que se salgan de los límites de la objetividad (risueño, pretencioso, inteligente...). Nuestras palabras probablemente se aproximen más a nuestra visión que a la supuesta realidad objetiva. Es decir, hablamos de parámetros que tratan de acotar lo que no se puede medir matemáticamente (por ejemplo, la identidad de alguien). En este caso, construir nuestra versión de las cosas a través de la palabra, puede llegar a ser más una descripción de nosotros mismos – de nuestra perspectiva – que del objeto al que le atribuimos todos esos adjetivos.

Aquí hallamos la importancia de los hechos frente a los adjetivos que se confiere en toda la obra. Las palabras más descriptivas -risueño, pretencioso, inteligente...- quedan subordinadas a la acción: nuestras palabras forman parte de nuestros actos, nuestros actos nos describen mejor que los adjetivos. De aquí deriva el texto como forma de autorretrato y paisaje personal mediante el recuerdo de la acción (identidad y perspectiva).

De la misma forma, en la obra visual predomina el acto – o su propia huella – frente al lenguaje visual descriptivo. Esta concordancia cobra mayor sentido si consideramos cómo la mente codifica el recuerdo: la información visual se simplifica en mayor grado que los acontecimientos (tenemos más capacidad para describir los hechos que la apariencia de los elementos que participan en

ellos).

Nos encontramos hablando de texto dentro de una producción visual: encontramos que éste queda contenido en los cuadernos y las imágenes, formando parte de ellos y no sólo complementando su significado, sino añadiendo un valor estético y formal. Esto sucede en *Cuaderno de campo* (obra nº 5 del dossier) donde el texto completa el significado de las imágenes, y además crea mediante la tipografía la ilusión óptica de un cuaderno de colegio.

Relacionamos este hecho con algunas de las ideas que nos aporta Michel Foucault en su ensayo sobre Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Foucault nos describe la obra de Magritte (Figura 8) como la remodelación de un caligrama anteriormente descompuesto en partes. Se cuestiona cuál es la función del texto más allá de lo obvio (esto no es una pipa puesto que se trata del dibujo de una pipa).

(...) del pasado caligráfico (...), las palabras han conservado su pertenencia al dibujo y su estado de cosa

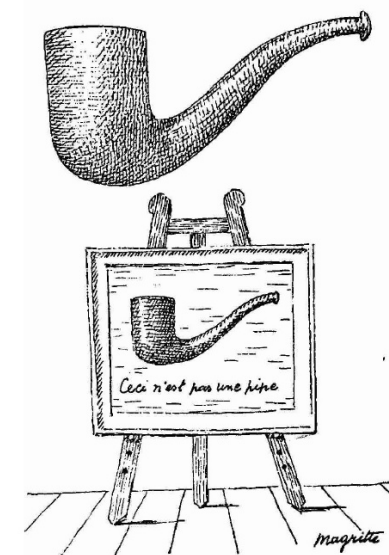


Figura 8 - René Magritte, 1966, *Ceci n'est pas une pipe*.

dibujada: de manera que debo leerlas superpuestas a ellas mismas; son palabras que dibujan palabras; forman en la superficie de la imagen los reflejos de una frase que diría que esto no es una pipa. Pero a la inversa, la pipa representada está dibujada con la misma mano y la misma pluma que las letras del texto: más que ilustrar y complementar la escritura, la prolonga. (Foucault, 1981:35-36)

En este fragmento encontramos que el texto ya no describe la imagen ni la imagen ilustra al texto, sino que son prolongaciones el uno del otro; versionando lo mismo de dos maneras distintas (el texto “esto no es una pipa” contiene el mismo significado que el dibujo de la pipa, ya que no se trata de una pipa sino de su dibujo: dos significantes para un significado). Al ser autosuficientes, se excluyen mutuamente; es decir, texto e imagen cumplen con una de las funciones del caligrama: “repetir sin el recurso de la retórica” (Foucault, 1981:33).

A su vez, dentro de la obra *Cuaderno de campo* (obra nº 5 del dossier) conviven al mismo tiempo imagen y texto: ambos se valen por sí mismos, pero finalmente se unen bajo la forma de un cuaderno escolar. En este caso, el caligrama de cuaderno escolar esconde algo bastante más particular de lo que suelen esconder la simple redundancia de los caligramas. Al tratarse de el cuaderno de alguien y no de un cuaderno, la imagen y el texto se ocupan de particularizar qué cuaderno es. Añaden información al elemento principal -cuaderno- y además se prolongan el uno al otro, no solo repitiéndose sino complementándose (al contrario que en la obra de Magritte).

Sin embargo, durante el recorrido de la obra también encontramos el texto que prescinde de la imagen por completo. Aquí volvemos a la misma citación de Foucault, para hablar de la palabra como imagen. El texto, concebido como alegorización de unos hechos, podría equipararse a la imagen que simboliza o describe los mismos hechos. Las palabras, en ese sentido, se confunden con dibujos de palabras. De esta forma el texto se

convierte en imagen independiente.

Además, la forma en que las emociones o los estados anímicos se traducen mediante el texto o la imagen, se convierte en un testimonio más de lo ocurrido - ¿hubo un impulso de escribir, de dibujar, de pintar, de escribir y dibujar...? - y puesto que ya hablábamos de la espontaneidad y rapidez de la motivación emocional, no es raro encontrarnos con un texto aislado (tras el cual se ha agotado la motivación) igual que nos encontramos con la imagen aislada.

Al tratar de contextualizar el uso del texto dentro de la contemporaneidad del arte encontramos que ha sido y continúa siendo desde la posmodernidad un elemento sustancial: desde el uso de los títulos (por ejemplo en la obra de Marcel Duchamp -pionero en esta práctica-, Félix González Torres, o en Kiki Smith)<sup>1</sup>, o su integración en la obra, formando parte de las imágenes o los objetos (Barbara Kruger, Andrea Canepa, Inmaculada Salinas...)

---

1 Marcel Duchamp introdujo este juego entre título y obra en sus conocidos *ready-made*, en una actitud crítica ante el arte retiniano establecido. Así, cuando adquirió un inodoro, lo firmó con el pseudónimo R. Mutt y lo llamó *La Fuente* con el fin de exponerlo “Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo colocó de modo que su significado utilitario desapareciera gracias a un título y un punto de vista nuevos: creó un significado nuevo para ese objeto” (Tomkins, 2006:191). Félix González Torres da un giro al significado de su obra, titulándola de la siguiente manera: *Untitled* (Placebo). En este caso se trata de una obra que entra en conexión con el público, que deja atrás el papel de mero espectador haciendo desaparecer la obra, compuesta de aproximadamente 500 kg de caramelos. ([www.Moma.org/collection/Works/80932](http://www.Moma.org/collection/Works/80932)). En el caso de Kiki Smith destacamos el juego de palabras que realiza en su obra *Tale* (cuento), donde un cuerpo femenino se arrastra a cuatro patas mientras parece desprenderse de sus intestinos, que quedan esparcidos en una línea detrás del cuerpo. El juego de palabras en este caso consiste en la similitud que hay entre los anglicismos *tale* (cuento) y *tail* (cola). (Foster “et al.”, 2004)

A diferencia de la obra que presentamos en este proyecto, los textos de obras como *Todas las calles del año*, (Figura 10) de Andrea Canepa o *Prensadas* (2009) de Inmaculada Salinas son textos seleccionados de fuentes ajenas que adquieren nuevo significado al ser utilizados en la obra de arte. En este caso los textos guardan relación desde un principio con la intención primera (la del registro del recuerdo, la reflexión...).

“El poema sabe algo o dice algo que la imagen silenciosa mantiene oculto”: (Rodríguez, 2014:26) encontramos esta citación de Stephen Cheeke que creemos que concuerda con la complementariedad del texto y la imagen en la obra. En este caso el texto poético revela detalles que no se explicitan en la imagen, mientras que la imagen hace lo mismo con respecto al texto.

Si bien, en este artículo que citamos se habla de écfrasis, es decir, de la descripción detallada de la obra de arte. Al igual que en la écfrasis, en nuestro caso el texto y la imagen se añaden valores mutuamente, siendo capaces de subsistir con independencia el uno del otro. Por otro lado, el texto no hace una descripción de la obra, sino que nos enseña un fragmento diferente al que muestra la imagen, válido por sí mismo.



## Irrealidad Palpable

La tranquilidad puede verse sobresaltada por la inestabilidad que provoca ese hecho que considerábamos imposible. El hecho más inesperado, más insólito. Ese que, aun resultando ser el milagro que llevamos esperando tanto tiempo, pensamos de él aterrados: "No puede ser bueno".

La rutina puede romperse de ese modo suponiendo que la mente abarca nuestra realidad más certera.

"Y esto es lo que me ocurrió a mi aquel día en que me abrigaba la seguridad de la improbabilidad que tienen esos hechos. Lo irreal se hizo real. Tanto que casi da lo mismo. Tanto que comprendí que, a veces, la verdad puede encontrarse mientras duermes antes que manteniéndote despierto.

Así que, como cualquier otra tarde de las que me hubiera gustado vivir, la arropé en su cama mecanizada y ella se sintió tan segura que me sonrió con los ojos antes de quedarse dormida. Yo me senté en su sillón rojo, frente al televisor. 'Si no te puedes mover,

yo te arroparé, te cuidaré y te querré', le dije mentalmente. Y justo cuando nos sumergimos en ese estado eterno y contagioso de calma fangosa, ella se levantó. No se cayó, no se quebró al dar un paso ni dos.

'Siéntate, te vas a caer', le dije. Pero continuó caminando y desapareció en el pasillo. Brazos al frente, buscando sus axilas para resguardarla del frío suelo, la perseguí hasta la otra habitación. Estaba en la otra sala, al final del pasillo. Y sin haber asimilado el primer hecho imposible, me hallé ante el segundo".

Su vida, como muchas otras, pendió de ese hilo descompuesto e irreparable. También dejó rastro, como muchas otras. Por esta razón, encontraremos en el pasillo de losa antigua objetos, testimonio de su último paso. Y en la sala en la que la encontré, su imagen inmortalizada en el momento en que inició su último tramo.

**Alba Pascual Rodríguez**



Calle 1 de Enero  
Reperto Siboney, Bayamo, Granma - Cuba

El 1 de enero de 1959 es la fecha oficial del triunfo de la revolución cubana sobre el gobierno de Fulgencio Batista, quien en marzo de 1952 había dado un golpe de Estado para evitar la previsible victoria democrática de la oposición. La revolución, encabezada por Fidel Castro, comenzó el 26 de julio de 1953 con un fallido asalto al Cuartel de

Moncada por parte de este y un grupo de estudiantes, y terminaría en la fecha señalada con la proclamación del primer estado socialista de América Latina. Castro encabezaría el gobierno cubano desde entonces hasta febrero de 2008, cuando dejó los puestos de presidente y comandante en manos de su hermano Raúl.

Figura 9 - Alba Pascual Rodríguez, 2017, *Irrealidad palpable* (hoja de sala).

Figura 10 - Andrea Canepa, 2012 - 2015, dibujo de la serie *Todas las calles del año*.

#### 1.4.2. EL SUJETO Y EL CONTEXTO AISLADOS: RETRATO Y PAISAJE.

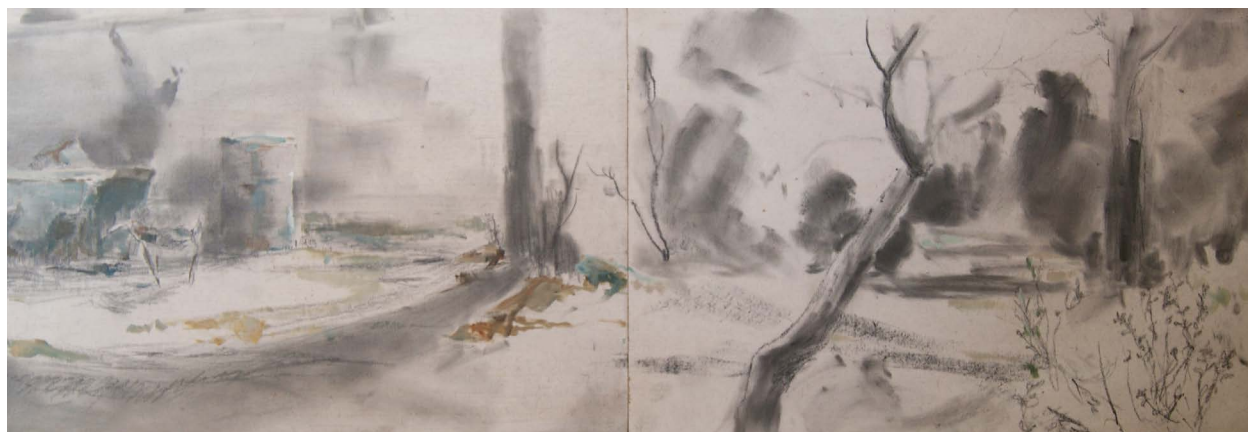


Figura 11 - Alba Pascual Rodríguez, 2018, *Mismo lugar*.

Una observación que podemos hacer en la obra es la constante separación de elementos: el protagonista se encuentra totalmente aislado, a la vez que el paisaje aparenta estar deshabitado (o contiene el rastro de haber estado habitado). Este hecho podría justificarse mediante el mismo razonamiento que empleábamos anteriormente, relativo al estado de ánimo o emoción: un estado anímico que no se corresponde con un hecho determinado aludiría un aislamiento del sujeto con su realidad. Del mismo modo un paisaje es capaz de hablar por sí mismo de la emoción que causa su recuerdo.

Sin embargo, existen razones para pensar que este aislamiento de los elementos proviene más de una cuestión identitaria que de esta clasificación. La propia personalidad – que tiende a la desconexión con el ambiente- se refleja en las representaciones.

Para ejemplificar esto no tenemos más que revisar dibujos y pinturas que se suceden con el mismo patrón. A continuación, hacemos una breve revisión.

La separación entre los personajes y su contexto puede no ser del todo clara en ciertos casos. Como ejemplo acudimos a la obra *Abuela* (obra

nº 8 del dossier) donde a priori visualizamos dos cuerpos dentro de una habitación. Sin embargo, el espacio no cumple con unas proporciones reales y sus sombras no se ajustan a las leyes de la física. Los protagonistas parecen encontrarse suspendidos dentro de una estancia que se desvanece, parecen estar suspendidos en un recuerdo. Al mismo tiempo se difiere quién representa el yo, y quién el recuerdo del yo: el recordado se desvanece mientras que el personaje que se encuentra de pie a su lado, lo observa y trata de tocarlo. Hablamos de la actitud frente a la memoria de un ser querido en una etapa concreta: es un intento de acaparar el recuerdo que se desvanece, un contexto que ya no pertenece al yo actual y que, por tanto, está separado del mismo.

Otro proyecto anterior, *Capas*, (Figura12), trata de representar dicha separación de una forma más estructurada, en un intento de encontrar un resquicio no contaminado por el contexto, es decir una búsqueda “forzada” del aislamiento con el fin de fijar nuestro punto de mira en la esencia del individuo. Aquí encontramos una convivencia entre el contexto y el yo y, sin embargo, a pesar de ello se separan intencionada y metódicamente. Si observamos, en este caso el retrato parte de una referencia real y no mental (la fotografía) con el objetivo de representar al mismo sujeto tres veces en secuencia. Estos hablan de la ocultación, de cómo una obsesión por conocer la esencia de uno

mismo nos lleva al desconocimiento. Se trata de una paradoja donde el espectador se centra para obtener menos información de su objetivo a cada paso que da.

Todo lo analista que puede considerarse la obra anterior, queda atrás con el retrato inventado: encontramos la forma de una identidad aislada del tiempo y de su espacio, captada en un momento concreto. El retrato nos cuenta un momento de forma sincera, de tú a tú, tan sólo mediante lo visual, y al contrario que en el proyecto lo oculto no implica desconocimiento sino una pista y un interrogante abierto a múltiples respuestas posibles. En una línea similar podríamos describir los paisajes realizados (obras 5 y 6 del dossier, Figura 11) cuyo elemento principal es la huella, ya sea representada -como podría ser un objeto personal o simplemente artificial- o dejada mediante el proceso de construcción de la imagen. La ocultación que hallamos en estos casos no se trata de otra cosa que la propia ausencia: el interrogante es quién en lugar de qué (como podríamos interrogar a uno de los retratos: ¿qué te ocurre? ¿qué piensas?). Son, por tanto, paisajes aparentemente deshabitados: en ellos encontraremos la huella del sujeto, la que provocará el interrogante ¿quién ha dejado esa huella? En esta ausencia de quien estuvo dentro del paisaje y ya no está, encontramos la evidencia del aislamiento del paisaje y el individuo (la huella evidencia que el paisaje no contiene sujeto).

Como último objeto de revisión, atendemos a *Cuaderno de Campo* (obra nº 5 del dossier). Tal como indica su nombre, el formato implica un carácter íntimo y es fácilmente asociable al diario. Se trata del primer intento de aunar varios recuerdos en una sola obra, los cuales se asocian a una etapa concreta. Se produce una unión, a excepción del resto de obras, entre el paisaje y el retrato: el recuerdo de una mente infantil se retrata mediante su contexto. El texto toma posición, y desvela la importancia del hecho frente al adjetivo -tal como se explica anteriormente-: el verbo describe el contexto y al protagonista. La imagen juega un papel complementario en este caso, y se

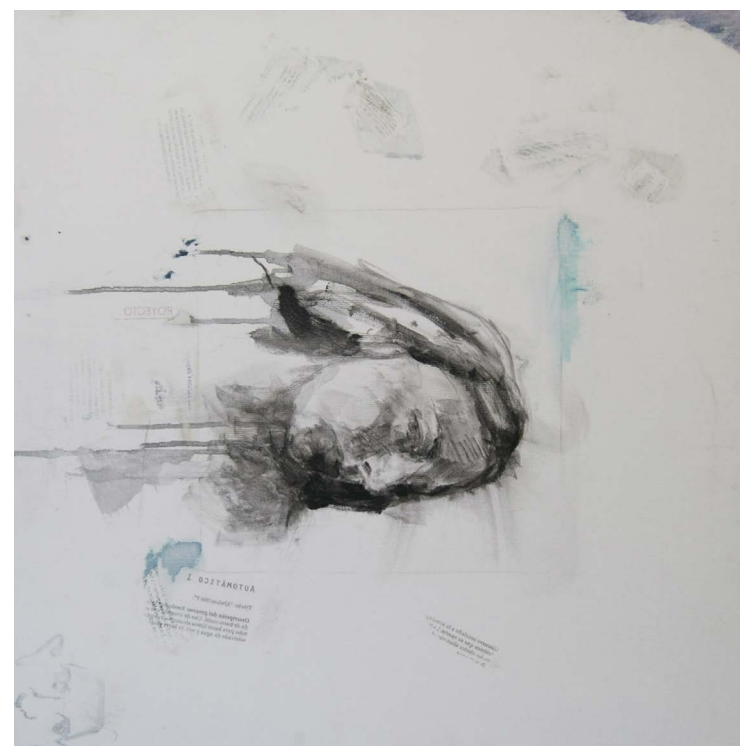
encuentra también presente el objeto (hojas de árbol, envoltorios de caramelo...) y el elemento de la huella dentro del dibujo.

El hecho de que un formato como el cuaderno sea capaz de aunar los elementos que componen por separado el resto de las obras, nos lleva a recalcar lo autobiográfico en ellas, además de lo efímero: no solo la memoria se escapa y se distorsiona, también nuestro pensamiento con respecto a esa memoria. Este continuo cambio precisa de lapsos de tiempo relativamente cortos para su captación, como en una fotografía.





Figura 12 - Alba Pascual Rodríguez, 2017, tríptico *Capas*.



## 1.5. ASPECTOS FORMALES

A continuación, nos detendremos a revisar aspectos más formales dentro de la obra; aunque, no por ello están separados del concepto (al igual que anteriormente hemos explicado cómo un aspecto en apariencia formal - separación entre sujeto y contexto - provee a la obra de connotaciones significativamente simbólicas).

### 1.5.1. DEFORMACIÓN

Aunque hablemos de cierta similitud con la fotografía en la obra, no hay pretensión de captar el recuerdo de forma creíble o fiel a la realidad primera.

Unas de las principales características (tanto en la obra formal como en la escrita) es la deformación o la transformación que sufren los objetos/sujetos representados. Mediante un razonamiento lógico, podríamos esclarecer, o tratar de explicar, el proceso por el cual el objeto de mimesis llega a cambiar de este modo:

Observar (captar), conocer, olvidar, reconocer (primera deformación), distorsionar (segunda deformación que se da al exteriorizar el recuerdo).

El olvido puede parecer todo lo contrario a lo que necesitamos para explicar el proceso de la memoria. Sin embargo, al hablar de distorsión, el olvido es ese lapso de tiempo durante el cual cambia nuestra identidad, para luego recordar y comprobar que nuestra posición con respecto al recuerdo se ha alterado notablemente. Esto mismo es lo que ocurre cuando revisitamos un lugar tras muchos años: nos parecerá distinto en comparación (incluso llegando a no reconocerlo). Así, este componente, no solo es fundamental para una nueva construcción de la imagen a partir de la imaginación, sino que también crea nuevas sensaciones e intersticios donde el subconsciente juega un papel muy importante.



Figura 13 - Alba Pascual Rodríguez, 2017. S/t.

El grado de distorsión de la realidad y del recuerdo es el sello que determina ante la mirada del espectador la posición que toma el artista frente a su creación. Nos dice -ambiguamente- hasta qué punto se ciñe a lo que ve, de qué manera despierta el objeto de representación la sensibilidad en su creador. La tendencia natural de la mente es subjetivar la realidad y los procesos de cambio en la obra con respecto a ésta son llevados a cabo, precisamente, mediante ejercicios de fluidez y espontaneidad. Si bien, podemos encontrar en más ocasiones la concreción en el paisaje que en el retrato.

El paisaje, desde su primera definición como territorio observado, da pie a un concepto mucho más amplio; no referente tan solo a la típica estampa que tiene “todo lo que debe tener un paisaje” (horizonte, formato apaisado, elementos colocados de forma armoniosa y probablemente encasillados dentro de lo artificial o lo natu-

ral...). Implicando un punto de vista, el paisaje es artificio, es el resultado de la perspectiva.

Así podríamos ampliar nuestro paisaje a lo que abarcamos cada uno de nosotros de forma individual. Según la profesora de paisaje Carmen Andreu Lara (Facultad de Bellas Artes de Sevilla, comunicación personal, 2017), “el paisaje es la experiencia atenta del mundo abaricable”.

Por ello, el paisaje se presenta como un medio adecuado para la exteriorización del recuerdo más consciente y concreto - el que crea una emoción, tal como explicábamos anteriormente -. En la obra encontramos representaciones de lugares reconocidos, es decir una vez olvidados y re-digeridos desde un punto de vista más maduro, o que simplemente tratan de aunar recuerdo y autoexploración en el proceso plástico.

En el retrato “la imagen es el epicentro y el icono del hombre el motor”. (Molina, 2011:32). La identidad del sujeto que aparece carece de relevancia: a través de sus rasgos, la edad aparente, la posición de su rostro, sus expresiones faciales y la exageración de las mismas no hallaremos su nombre si no un trozo de su historia. Los rostros comienzan a serlo a raíz del impulso y sirven como medio para identificar su propio origen. En ellos, la distorsión se encuentra aún más presente, surgiendo cada uno de los componentes en un proceso constructivo que sigue a la intuición. Esto permite una respuesta sincera, un desahogo de lo que en principio se nos presenta como una sensación ilegible - estado de ánimo -. Es cierto que, en gran medida, encontramos rasgos ya aprendidos por la mano, mas, estos se adaptarán al impulso del que provienen.

Con el fin de hablar de la deformación en la obra, quizá sea conveniente hacer algunas puntualizaciones sobre la captación del recuerdo, de la que hablábamos anteriormente. Por supuesto, consideramos la visión como un sentido activo: “(...) al mirar un objeto, somos nosotros los que sali-

mos hacia él. (...) La percepción de las formas es una ocupación eminentemente activa” (Arnheim, 2002:58). Del mismo modo, la teoría “arriba-abajo” alude a una percepción de la información que se hace más completa con la experiencia, al haber un intercambio de información en doble sentido: del estímulo al cerebro y del cerebro al estímulo, haciendo referencia a la capacidad que se adquiere de completar la realidad mediante estructuras.<sup>1</sup> Esta captación activa y consciente del percepto es la primera “deformación” de la realidad que se lleva a cabo: una destilación de la realidad.

La deformación en los distintos campos no es solo entendida en este proyecto como una alteración de las siluetas y estructuras de la realidad, sino que nos atenemos a un término más genérico: Cambio. Mediante la observación analizamos los diferentes tipos de cambio.

Uno de los cambios que se hacen más evidentes en la obra es la indefinición de la imagen, y también en muchos casos del concepto. Los detalles se convierten en minucias que es preferible omitir con el fin de obtener una idea generalizada del objeto de mimesis. La recreación en dichos detalles, sin embargo, puede darse en ocasiones de forma selectiva, dando a entender qué partes son más atrayentes desde un punto de vista propio. La omisión de información o la ocultación mediante la perspectiva que representamos del objeto participan también en la obtención de una imagen

<sup>1</sup> La teoría arriba-abajo sugiere además un aumento de la capacidad de percepción - visual - mediante la experiencia, gracias a la creación de estructuras que agrupan la información (hojas, ramas, tronco = árbol; conjunto de árboles = bosque). Es decir, el proceso visual actúa de lo particular a lo general. Arnheim, sin embargo nos habla en *Arte y Percepción* de experimentos que demuestran un proceso inverso en la captación de las formas: de lo general a lo particular. Las formas, continentes de esquemas simples son las que se convierten en percepto y no al revés: “el niño ve la ‘perridad’ antes de poder distinguir un perro de otro” (Arnheim, 2002:60).





Figura 14 - Alba Pascual Rodríguez, 2017, S/t.

menos definida. Aunque, en ciertos casos, pueda dificultarse la lectura de la imagen, seremos capaces, mediante la experiencia visual previa, de descifrarla (pudiendo llevar a cabo una interpretación distinta).

Con respecto a la omisión de información, Arnheim nos explica la captación de lo esencial. Cómo “un rostro humano, lo mismo que un cuerpo entero es aprehendido como esquema global de componentes esenciales – ojos, nariz, boca (...)” y “se pueden omitir los límites de un objeto y aún así dibujar una imagen reconocible del mismo” (Arnheim, 2002:59). Véase la omisión de información visual (Figuras 13 y 14, obras nº 7, 8, 9 del dossier).

La deformación de la imagen (alteración de estructuras y contornos) permite la exaltación de rasgos faciales y formas, la fluidez en el gesto. Esto hace que la transmisión de las emociones sea más eficaz, además de favorecer un diálogo libre durante la creación de la obra (de nuevo Figuras 13 y 14).

Ahora, nos detenemos en una de las consecuencias del gesto y la espontaneidad que se dan cabida en la deformación: la textura no deja de ser resultado de la fuerza con que se imprime el gesto en el soporte y del tipo de material que utilicemos. Sin embargo, supone una vía de expresión que puede llegar a ser independiente, con capacidad de expresión autónoma.

Cuando se haya interés por una textura encontrada, puede haber una tendencia a captarla de manera instantánea mediante la fotografía; mientras que la textura como residuo emocional no tiene una relación tangible o directa con la realidad de la que procede la representación. Puesto que no existe guion durante la realización, la pulcritud - que en muchos casos se tiene como objetivo - pierde sentido. Damos espacio a la huella orgánica y casual, indicio de la construcción procesual y estratégica de la obra. En las obras más manipuladas, las huellas acaban formando parte de una especie amalgama que recubre el espacio (obra nº 8 del dossier) La huella casual y el proceso de construcción son, de hecho, sustentadores del sentido mismo de la obra plástica, basada en el diálogo.

Finalmente nos referimos a la codificación de la realidad mediante símbolos. Una manera de simplificar la forma, a la vez que “dificultamos” su lectura. “(...) la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible. Los psicólogos de la Gestalt llaman a esa correspondencia ‘isomorfismo.’” (Arnheim, 2002:77) Es cierto que encontramos correspondencia entre las formas representadas y su significado, mas, en muchos casos esconden más que el significado obvio: “las palabras cortas empleadas en frases cortas no siempre constituyen una afirmación simple” (Arnheim, 2002: 77)

Cuando nos adentramos en el terreno de la semiótica, el texto comienza a aparecer como complemento, como paradoja, como metáfora o como aclaración; o el símbolo, como una señal de tráfico que avisa del contenido escrito. Como ejemplo de símbolos en la obra acudimos a los siguientes ejemplos:

En esta imagen apreciamos el símbolo como marca del desarrollo del texto, un diálogo con el yo. En *Cuaderno de Campo*, (obra nº 5 del dossier) no solo los dibujos son simbólicos (aluden al recuerdo concreto, a una opinión o al texto que las acompaña), sino que además las palabras se convierten en símbolos de algo más. La “corrección”

errónea de la palabra buganvilla trata de centrar la atención en el significado que tiene en el recuerdo. Otras correcciones como “poseer” u “hogar” también se convierten en simbología del trabajo. Asimismo, en *11 de marzo de 2018* (Figura 6) el texto se contiene en la figura del “humano-silla”, contenedora de la idea principal del texto.

Todo ello tiende a la universalización de la obra que trataremos en el siguiente apartado.

## 1.5.2. CONSTRUCCIÓN Y PROCESO.

### De lo particular a lo universal. Objetivación.

La tendencia más común y general dentro de la obra es la de universalizar ideas o sensaciones mediante la imagen. Dichas ideas en su comienzo se encuentran condensadas, de tal forma que se despliegan posteriormente durante el desarrollo plástico o textual. Sin embargo, el desarrollo de la idea no se percibe de forma esquemática en la obra, sino que existe una encriptación de sus detalles mediante el lenguaje visual y textual. Podríamos decir, casi con total seguridad, que estos detalles se explicitan tan solo mediante la escritura (aunque nunca en su totalidad).

Tanto el texto como en la imagen visual se construyen sobre sí mismos, enlazando continuamente los trozos que surgen de manera espontánea: se dan lugar un desarrollo conceptual y formal simultáneos.

La trayectoria nunca es inversa, partimos de una idea vaga - de una sensación, emoción, sentimiento, de una imagen mental o de un recuerdo - que se construye sobre sí misma mediante un proceso

estratégico, sujeto entre el impulso azaroso y la lógica.

Sobre todo, cuando hablamos de retrato, dialogar con la obra mediante su proceso constructivo, es, con seguridad, algo que se asemeja bastante a confesarle secretos a una tumba. La única diferencia podría ser que la obra nos responde, cada vez de una forma diferente.

Cuando nos fijamos en la respuesta visual que el retrato nos aporta, -teniendo en cuenta los cambios y deformaciones que describíamos anteriormente- seremos capaces de obtener una idea bastante general de la expresión de su rostro: el lenguaje visual no concreta las facciones, por lo que el rostro no es identificable. Lo que queda impreso en el papel es la conversación sin protagonista concreto. Los rostros nos dicen: “tan sólo estoy cansado”, “me siento impotente” o “me siento esperanzado”. Y no importa el porqué de todo ello; nos cuentan lo que necesitan para expresarse, y no más. Hablamos de una especie de encriptación y síntesis de los acontecimientos reales o imaginarios, cuyos entresijos resultan desconocidos para quienes son ajenos a ellos. El rastro material se crea en un proceso estratégico e impulsivo, cuyo único fin es llevar a cabo una conversación en la que no se reprime el pensamiento. La obra deja de ser útil al fin de esta conversación, quedando como testimonio una nueva página de diario.

Con el paisaje ocurre algo parecido: nos hallamos ante lugares que han perdido su esencia original en la transformación del recuerdo y del proceso plástico. Han perdido su nombre y aunque hacen referencia al recuerdo personal, han sufrido una objetivación, que en cierto modo hace que podamos relacionarlos con otros muchos.

La objetivación o universalización en la obra visual ocurre con independencia del detonante que la origina. Inclusive en apuntes tomados del natural, la realidad se sintetiza y el objeto de mimesis

pierde su unicidad.

Podemos hacer un intento de explicar por qué la obra fluye de algún modo hasta esta objetivación. Para ello no solo necesitamos hablar de procesos cognitivos, sino del marco contextual en que nos hallamos. Estos dos factores se unen dando lugar a una explicación plausible, aunque meramente hipotética.

Sabemos que “la memoria humana es representativa, la de las computadoras es simplemente presentativa, incapaz de elegir recordar o decidir olvidar” (Candau, 2008:60) Estas representaciones, según el Modelo de Memoria Asociativa Humana (HAM)- formulado por Anderson y Bower entre 1972 y 1982-, vienen dadas mediante la asociación de diferentes informaciones, que se conjugan. (Manzanero, 2006).<sup>2</sup>

A donde queremos llegar con esto es a la forma en que la información se entremezcla en la memoria, creando híbridos de la realidad y objetivándola. En el modelo HAM, las conexiones a las que alude son semánticas; pero visualmente podemos encontrar relaciones estructurales al igual que en el lenguaje. Las asociaciones que hacemos de los objetos y los espacios por color, forma o luminosidad conforman esquemas, de manera que podemos englobar, por ejemplo, una gran multiplicidad de árboles en un solo esquema. Lo mismo puede ocurrir con el paisaje o el retrato en la obra. En el retrato vemos la intención de universalizar la emoción personal.

En torno la multiplicidad de imágenes que, creemos, participan en la construcción de la obra plástica surge un interrogante: ¿hasta dónde es influyente la superproducción de imágenes que

---

<sup>2</sup> Podríamos relacionar estas asociaciones que modifican la memoria objetiva con lo que llama Candau metamemoria, o “la representación que cada individuo se hace de su propia memoria” (Candau, 2008:21).

tenemos que asimilar hoy día? Concluimos que, junto con otros factores, esta una de las razones que provocan una alienación del sujeto con su realidad en la obra. El momento creativo se convierte en un refugio de la intimidad, que se universaliza en la imagen para ser comunicada.

## ¿Qué tipo de recuerdo crea la necesidad de crear?

A continuación, nos atenemos a la siguiente cuestión: ¿de dónde procede la selección del recuerdo que se presenta en la obra? Al revisarla, encontramos que los impulsos creativos se producen más a menudo cuando las sensaciones o el estado de ánimo son negativos (aunque se dan excepciones). En este caso no podemos hablar de una selección ya que esta implica cierta consciencia y meditación, mientras que este proceso es intuitivo. Sin embargo, a la hora de producir una obra basada en el recuerdo consciente existe una “elección” previa de lo elementos que participarán en ella.

¿Por qué razón entrecomillamos la palabra “elección”? Los recuerdos se organizan conforme a la marca que dejan en nosotros, a la importancia que les conferimos, al número de veces que los recordamos, a los objetos materiales que conservamos de ellos... Y entre de todos estos factores, ¿en cuántos de ellos participamos de manera totalmente premeditada? Nuestra identidad, hecha de memoria, no se construye de forma consciente, aunque seamos capaces de recordar un hecho en un momento determinado (todos elegiríamos ser seguros de nosotros mismos, por ejemplo).

Al observar, por ejemplo, la obra de Louise Bourgeois a la par que su biografía, encontramos cierto desahogo de los acontecimientos más traumáticos de su vida familiar. Tanto la degradación de la mujer por un lado (*Femmes-Maisons*, 1945-1947 en Figura 15) como la toma del poder del hombre

en el hogar y su crítica (*La filette*, 1968; *La destrucción del padre*, 1974) forman parte de recuerdos adversos de su infancia. La temática que trata en este caso Bourgeois, parece provenir más de una necesidad que de una selección. (Bourgeois, 2004)

Artistas como Kiki Smith, Rona Pondick o Robert Gober, al igual que Bourgeois “han desarrollado un modelo de arte como ‘la re-experimentación de un trauma’, que ellos a veces entienden como la representación sintomática de un acontecimiento traumático” (Foster “et al.”, 2004: 645)<sup>3</sup>

## Detalles del proceso de construcción en el retrato.

Es necesario hacer un inciso para indagar algo más sobre el proceso de construcción de la obra, concretamente del retrato. Nos giramos hacia el lugar de enraizamiento, a partir del cual se construye el rostro en la obra: la mirada. Sin razón aparente, en algún momento de la consolidación artística, las cuencas oculares comienzan a captar más atención que las pestañas o el brillo de las pupilas; comienzan a definirse como profundos agujeros que esconden y revelan del mismo modo. Ahora son tomadas en su conjunto y no en sus partes. Este punto de partida del retrato no es la aplicación de ningún método – de hecho, es contrario al clásico análisis de las figuras que se realizan de lo general a lo particular - sino que forma parte de un proceso más intuitivo. La mirada del retratado se revela como fetiche:

---

<sup>3</sup> La maternidad, la infancia y el cuerpo femenino en sus aspectos más primitivos y orgánicos, son tratados en la obra de Kiki Smith desde un contexto y unas preocupaciones personales. Aunque de forma quizás más explícita que Bourgeois, Smith crea una serie de trabajos que causan emoción en el espectador a través de lo abyecto.



*En el sentido antropológico del término, un fetiche es todo objeto dotado de un valor de culto o un poder autónomo propio, interpretado a menudo como una fuerza mágica o divina, que, en términos racionales, no posee.* (Foster, “et al.”, 2004: 684)

Este valor o fuerza mágica que se le atribuye a la mirada de forma injustificada, vemos que de alguna forma es aprehendido en nuestro subconsciente; que, de algún modo inexplicable, ha sido también el punto de mira de muchos. En relación a ello encontramos que Malbert cita a Alberto Giacometti:

*Un día, cuando trataba de dibujar a una chica, un pensamiento me asaltó. De repente, vi que lo único que se mantenía vivo en ella era su mirada. Todo lo demás se convertía en más o menos lo mismo que el cráneo de un hombre muerto. La única diferencia entre un hombre muerto y una persona es su mirada.* (Malbert, 2015:14).

Mientras que Giacometti alude a la capacidad expresiva de la mirada viva, Rudolf Arnheim habla de ella como parte de la estructura esencial del rostro. Sin duda dos puntos, colocados uno al lado del otro, serán en muchos casos interpretados como dos ojos. “Unos pocos rasgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto, sino que además hacen que se nos aparezca como un esquema completo e integrado” (Arnheim, 2002:59). La mirada constituye uno de estos rasgos salientes del rostro, ofreciendo además innumerables formas de expresión facial.

Durante el proceso de construcción, no solo lo primero en ser dibujado son las cuencas oculares, sino que lo último, generalmente, suele ser el contorno del rostro, que en muchos casos queda indefinido o desvaído. Dice Arnheim que “se pueden omitir los límites de un objeto y aún así dibujar una imagen reconocible del mismo”, con lo que en la obra plástica se priorizan los rasgos más distintivos del rostro, aquellos que nos aportan más datos emocionales.

Marlene Dumas se nos muestra como un claro ejemplo: en muchos de sus retratos conserva el grupo característico de ojos, nariz y boca de una persona concreta, distorsionando los límites de la faz y obteniendo como resultado una versión extraña pero reconocible de la misma (Figura 16). De una manera similar, en la obra plástica se prioriza el reconocimiento de la emoción o el estado de ánimo en el soporte; lo cual no ocurriría si comenzáramos a estructurar la forma desde la figura contorneada de una cabeza. Encontramos, además que las emociones se ensalzan en el tratamiento no solo de los rasgos, sino también de los contornos.

Concluimos que, por lo general, en el retrato la construcción visual a partir de lo concreto (la mirada) es capaz de impulsar la construcción de una idea y desvelar al mismo tiempo el estado de ánimo desde un impulso indefinido. Éste es un ejemplo claro de cómo a través del dibujo se desarrolla una idea y se universaliza la imagen desde la cuenca de los ojos hasta la obtención de una masa que conforma un rostro.

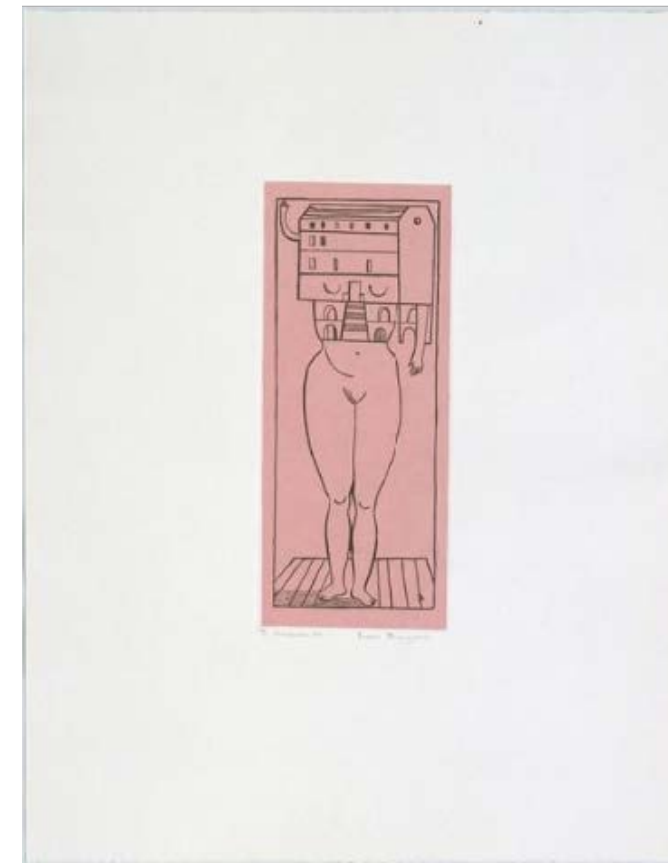


Figura 15 - Louise Bourgeois, 1984, *Femme Maison*.



Figura 16 - Marlene Dumas, 2002-2005, *Young men*.



## Construcción de la imagen fotográfica

Tras describir por qué medios se lleva a cabo la construcción de las imágenes gráficas y pictóricas, nos detenemos a compararlas con la imagen fotográfica.

En la fotografía hallamos concordancia en cuanto al proceso. Al igual que la realidad queda distorsionada en la pintura o el dibujo, en la fotografía ésta no se presenta tal como es encontrada; al contrario, surge la necesidad de recurrir a cierta teatralidad. Con el fin de recrear el recuerdo en el presente, se da una selección previa de la escena, de la persona que aparecerá en la imagen y de la actitud que debe tomar frente a la cámara. Aunque este juego “cámara-acción” no se desarrolla en el dibujo o la pintura, finalmente nos encontramos en todos los casos con un montaje (más intuitivo o más premeditado) que trata de recrear el recuerdo distorsionado. Tanto en las fotografías analógicas presentadas anteriormente (dossier, obras 1, 2 y 3) como en *La hora de la siesta* (Figura 17), los elementos y el espacio se seleccionan o se recolocan. Si bien, en el segundo caso no tratamos de recrear, sino de representar con objetos cercanos lo que en ese momento concreto ocurre o pasa por nuestra mente.

Si alguien lleva este tipo de proceso a la perfección es Jeff Wall: tiene la capacidad de recrear con la fotografía aquello que recuerda o imagina por medio de “una transformación que lleva a algo fiel”, en inglés “a transformation that leads to something faithful” (Jeff Wall, 2010). Se trata, en cierto modo, de pintar con la fotografía y a esto es a lo que nos referimos al decir que la escena no es encontrada, sino seleccionada. Sólo algunos ejemplos de sus obras pueden ser *Passerby*, (1996) *Rear, 304 E 25th Avenue, May 20 1997* (1997) o *Siphoning fuel* (2008).

Ahora, refiriéndonos a la fotografía presente en la obra nos cuestionamos qué tipo de espacios son elegidos para las representaciones del recuerdo. Las fotografías por lo general abarcan espacios poco amplios, pertenecientes al espacio íntimo o más familiar donde la persona fotografiada aparenta no saber que está siendo observada. Esta selección del espacio condiciona por completo el significado de la actitud que toma la persona fotografiada: no contempla ningún paisaje sino sus propios pensamientos. Aquí volvemos a tropezar con el sujeto aislado de su contexto.

Asimismo, en otras representaciones el recuerdo de la fotografía se centra en la acción: proponemos la siguiente imagen: *La hora de la siesta* (Figura 17). En la imagen observamos cómo unas piernas desnudas tratan de saltar la valla de una casa. Se centra en el recuerdo de un niño que vuelve a casa sin llaves tras escaparse durante la hora de la siesta sin ser autorizado. En este caso el espacio que ocupa la fotografía no es cerrado, y aún así centra la atención en la acción de quién no sabe que está siendo observado; al igual que en las obras fotográficas del dossier.



Figura 17 - Alba Pascual Rodríguez, 2018, *La hora de la siesta*, fotografía digital.



### 1.5.3. JUSTIFICACIÓN DE LOS MEDIOS: DIBUJO, PINTURA, FOTOGRAFÍA.

Por último, incluimos en este breve apartado una breve revisión de los medios utilizados en la obra, de sus aportaciones y características, y de cómo éstas influyen a la hora de crear.

Si observamos el recorrido de la obra en general, el dibujo aparece más frecuentemente. Este protagonismo se debe, probablemente, a la inmediatez que posee, permitiendo una expresión directa, libre y rápida. Por otro lado, la omisión del color es en cierto modo una distracción menos a la hora de registrar sinceramente el recuerdo. – Requiere un proceso estratégico.

En la obra se acude a la pintura por razones concretas, relativas a una búsqueda identitaria a través del color o a un recuerdo más concreto cuyo elemento principal es el color (por ejemplo, las sombras anaranjadas de un rostro en la obra nº 7 del dossier). Una de las cualidades, además del color, que añade la pintura al dibujo es el empaste, que aparece en la obra de forma comedida. Tal como explicábamos en los antecedentes, una de las búsquedas más recientes ha sido la de conseguir calidades y texturas más cercanas al dibujo usando el color como herramienta. En el retrato de la obra nº 9 conseguimos cierto acercamiento a los objetivos, en contraste con S/t (figura 4), más temprana, en la cual el óleo se distribuye sobre una superficie ya cubierta de grafito.

Aunque la pintura presenta, a la par que el dibujo, la espontaneidad del gesto y la huella, implica en cierto modo una recreación en el color. A la hora de plasmar ciertos recuerdos, este hecho puede ser en ocasiones una distracción frente a lo realmente primordial: los hechos frente a los adjetivos, el recuerdo de las

acciones y sensaciones frente a la descripción de los elementos que participan en ellos. Sin embargo, encontramos que la pintura también ha ayudado a conseguir más expresividad en ciertas ocasiones (obras nº 7 y 8), aunque en su mayor parte la gama de color se ve bastante reducida y se selecciona en función de la emoción.

Por último, creemos que la fotografía no está tan explorada en la obra como los otros medios, aunque también encontramos en ella un medio directo de expresión. Esto puede deberse, quizá, a la asiduidad con que encontramos más a mano un trozo de grafito y un papel antes que una cámara (por ejemplo). Los impulsos que motivan la acción creativa han sido en su mayor parte intuitivos, por lo que existe una tendencia a elegir el medio que se encuentra más cercano. Mas, ahora que el recuerdo concreto se ha abierto paso en la obra, la fotografía toma otras directrices (tal como hemos ejemplificado anteriormente con *La hora de la siesta* y su comparativa con el proceso que toma Jeff Wall).



Figura 18 - Alba Pascual Rodríguez, 2018, S/t.

## CONCLUSIONES

Este trabajo ha resultado ser una forma de organizar y ampliar el discurso de la obra artística, no solo consolidándolo sino dando paso a nuevas ideas en vista del desarrollo de una obra más madura. Además, éste ha contribuido a una expresión y un registro libres del recuerdo y la emoción en la misma, que se encuentra aún en momento de búsqueda y aprehensión, ahora más que nunca (cuando los actos intuitivos se han madurado y la creación ha tomado un camino más concreto, pero no acotado).

Aunando la producción artística bajo el concepto de recuerdo hemos conseguido crear las conexiones que necesitábamos entre las distintas etapas de creación, descubriendo que lo que en un principio era un proceso meramente intuitivo toma forma de diario, a base de repetición. Incidimos en que este trabajo no tiene el fin de justificar la obra, al contrario: se trata más de un análisis y enriquecimiento del discurso a partir de una sucesión de búsquedas bibliográficas y desglose de los procesos artísticos. Creemos que estos aspectos quedan cubiertos dentro de este desarrollo teórico, aunque en vista de ampliaciones futuras.

Algunas preocupaciones, debidas quizá a cierto desconocimiento de los procesos propios, han quedado atrás. Por ejemplo, el cuestionamiento de capacidad para satisfacer las necesidades artísticas mediante medios aislados (al asentar las bases de combinación entre imagen y texto estamos dando pie a nuevos proyectos de índole multidisciplinar). Asimismo, el estudio que hemos llevado a cabo del tiempo y sus consecuencias ha resultado crucial a la hora de situar la obra dentro de los parámetros de la memoria, su distorsión y su olvido. De este modo conocemos de dónde aflora la necesidad - más o menos espontánea, más

o menos premeditada - de expresar en forma de arte: las emociones y sensaciones efímeras motivan el acto creativo.

Por otro lado, muchos de los interrogantes que ya surgían en los comienzos quedan aún sin responder y, sin embargo, llegamos a la determinación de necesitarlos en todas sus posibles respuestas. Dependemos de estos espacios de incertidumbre para el uso de la intuición y la estrategia.

Entonces, ¿qué grado necesitamos de explicitud, de “acabado”, de meditación, de fuerza, simbolismo, poética...? Crear es responder cada día de una nueva manera, y más cuando tratamos de captar el recuerdo, en continua dilución y movimiento.

## RELACIÓN DE IMÁGENES

**Figura 1** - Fragmento de: Edvard Munch, 1896. *Separation II*, [litografía], 41.75 x 64.29 cm (imagen), 57.47 x 80.65 cm (papel).

**Figura 2** - Fragmento de: Alba Pascual Rodríguez, 2016. *Empty of you*, acrílico sobre lienzo, 100 x 70 cm aprox..

**Figura 3** - Kathe Kollwitz, 1934, *Self-Portrait (Selbstbildnis)*. [Litografía sobre papel vitela] 20.6 x 18.7 cm (imagen), 37.5 x 27 cm (papel). MoMA, NY [consulta: 26 de mayo de 2018] Disponible en: Información: <https://www.moma.org/collection/works/160137>  
Imagen: <https://www.smith.edu/artmuseum/Collections/Cunningham-Center/Blog-paper-people/Kaethe-Kollwitz-Darkness-and-Light>

**Figura 4** - Alba Pascual Rodríguez, 2017. *S/t*, Grafito y óleo sobre papel montado en tabla, 20 x 30 cm.

**Figura 5** – Claudia Fontes, serie en progreso desde 2013, *Foreigners*. [Porcelana inglesa], 23 x 5 x 6 cm aproximadamente. Disponible en: <http://claudiafontes.com/project/foreigners/>

**Figura 6** - Alba Pascual Rodríguez, 2018, *11 de marzo de 2018*, [grafito sobre papel], 14,5 x 19 cm.

**Figura 7** - Alba Pascual Rodríguez, 2017, *S/t*, [Grafito y collage sobre papel], 17,5 x 24 cm.

**Figura 8** - René Magritte, 1966, *Ceci n'est pas une pipe*. [Grabado], 27 x 22 cm. . Disponble en: [http://www.artnet./artists/ren%C3%A9-magritte/les-deux-myst%C3%A8res-ou-ceci-nest-pas-une-pipe-TNTwV0WIH\\_76CwwQCRGPPA2](http://www.artnet./artists/ren%C3%A9-magritte/les-deux-myst%C3%A8res-ou-ceci-nest-pas-une-pipe-TNTwV0WIH_76CwwQCRGPPA2)

**Figura 9** - Alba Pascual Rodríguez, 2017, *Irrealidad palpable (hoja de sala)*, [texto impreso sobre papel], 42 x 29,7 cm .

**Figura 10** - Andrea Canepa, 2012 - 2015, dibujo de la serie *Todas las calles del año*. 31 x 41 cm. Disponible en: <http://andreacanepa.com/index.php?/projects/todas-las-calles-del-ano/>

**Figura 11** - Alba Pascual Rodríguez, 2018, *Mismo lugar*, {Grafito y óleo sobre tabla preparada}, díptico 20 x 30, 20 x 30 cm.

**Figura 12** - Alba Pascual Rodríguez, 2017, *Capas*, [acrílico , collage y transfer sobre lienzo], tríptico 130 x 130, 70x 70, 30 x30 cm.

**Figura 13** - Alba Pascual Rodríguez, 2017, *S/t*, [grafito sobre papel], 17,5 x 25 cm.

**Figura 14** - Alba Pascual Rodríguez, 2017, *S/t*, [barras conté y aguada sobre papel]29,7 x 21 cm.

**Figura 15** - Louise Bourgeois, 1984, *Femme Maison*, [fotograbado y chine collé], 25.6 x 11.2 cm (imagen), 49 x 38 cm (papel). Disponible en: [https://www.moma.org/collection\\_lb/object.php?object\\_id=69626](https://www.moma.org/collection_lb/object.php?object_id=69626)

**Figura 16** - Marlene Dumas, 2002-2005, *Young men*, [tinta y acuarela sobre papel]. Medidas de cada retrato 44.1 x 35.2 cm.

**Figura 17** - Alba Pascual Rodríguez, 2018, *La hora de la siesta*, [fotografía digital].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf, 2002. *Arte y Percepción Visual*, 2ª edición, Madrid: Alianza Forma.
  
- BEGER, John, 2011. *Sobre el Dibujo*, edición a cargo de Jim Savage, Barcelona: GUSTAVO GILI, SL.
  
- BOURGEOIS, Louise, 2004. *Louise Bourgeois: tejiendo el tiempo*: [exposición], Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 3 de agosto – 7 de noviembre, 2004, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, D.L.
  
- BRAUNSTEIN, N. A., 2008. *Memoria y Espanto: o el recuerdo de la infancia*. Madrid: siglo XXI editores s.a.
  
- CANDAU, Joel., 2008, *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, S.R.L.
  
- FOSTER, Hal, et al., 2006. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, edición para lengua española. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
  
- FOUCAULT, Michel. 1981, *Esto no es una pipa*, 2ª edición. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
  
- FREUD, Sigmund., 2016, *La Interpretación de los Sueños*, 3ª edición, 4ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial.
  
- MALBERT, Robert, 2015. *Drawing People: the human figure in contemporary art*. New York, NY : D.A.P./Distibuted Art Publishers, Inc..
  
- MUNCH, Edvard, 2015, *El Friso de la Vida*, Madrid: Nórdica Libros.
  
- ORTEGA Y GASSET, José, 1914, *Meditaciones del Quijote: meditación preliminar, meditación primera*; Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- PEREC, George, 2014. *W o el recuerdo de la infancia*. Palencia: Editorial Menoscuarto D.L.
  
- PERLS, Fritz, 2012. *Sueños y Existencia*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo S.A., 4Vientos, Chile.
  
- TOMKINS, Calvin, 2006. *Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.

## TESIS DOCTORAL

- MOLINA GONZÁLEZ, J.L., 2011. *La deformación en el retrato contemporáneo: aproximación a la obra ce Chuck Close*, D. Antonio Zambrana Lara, dir., tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Departamento de Pintura, 41003 – Sevilla.

## ARTÍCULOS DE REVISTA (EN LÍNEA)

- IGARTUA, Juanjo, ÁLVAREZ, Javier, ADRIÁN, José Antonio, PÁEZ, Darío, 1994, “Música, imagen y emoción: una perspectiva vigotskiana” . *Psicothema* [en linea] 6, nº 3, pp. 347-356 [Fecha de consulta: 25 de abril de 2018] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72706302>
  
- MANZANERO, A.L., 2006. “Procesos Automáticos y Controlados de Memoria: Modelo Asociativo (HAM) vs. Sistema de Procesamiento General Abstracto”, *Revista de Psicología General y Aplicada* [en línea], 59, nº 3, pp. 373-412, [Consulta: 22 de mayo de 2018]. Disponible en: <http://psicologiadelamemoria.blogspot.com.es/p/procesos-de-memoria.html>
  
- ORTIZ-TUDELA, Javier y LUPIÁÑEZ, Juan, 2016 “¿Cómo construimos nuestra experiencia del mundo?”, Revista virtual *Ciencia Cognitiva* [en línea] [consulta: 29 de marzo de 2018]. Disponible en: <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva/?p=1353#more-1353>
  
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Macarena, 2014. “La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés” JACLR: *Journal of Artistic Creation and Literary Research* [en línea] 2.1, pp.1-81, [consulta: 23 de mayo de 2018]. Disponible en: <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-reation-and-literary-research>>

- ROS, Nora, 2004, “El lenguaje artístico, la educación y la creación”, *Revista Iberoamericana De Educación*, [en línea], nº 35, pp. 1-8. [fecha de consulta: 2 de mayo de 2018] Disponible en: <https://rieoei.org/RIE/article/view/2901>

Francisco Museum of Modern Art] [consulta: 31 de mayo de 2018]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2yG2k4C4zrU>

P Á G I N A S   W E B

- CANEPA, Andrea, 2017. *Andrea Canepa* [en línea], [consulta: el 23 de mayo de 2018]. Disponible en: [www.andreacanepa.com](http://www.andreacanepa.com)

- Fine Arts Museums of San Francisco, 2018, “Abschied (Farewell), study for the etching, Tod, Frau und Kind (Death, Mother, and Child)” En: *Search the Collections* [consulta: 25 de mayo de 2018] Disponible en: <https://art.famsf.org/k%C3%A4the-kollwitz/abschied-farewell-study-etching-tod-frau-und-kind-death-mother-and-child-6930109>

- SOLEDAD CAVARELLI, Nadia, 2011 “Diferencia entre Emoción, Estado de ánimo, Actitud y Motivación” [en línea], *Psicología - blog de una licenciada en psicología*. 28 de julio de 2011 [fecha de consulta: 4 de abril de 2018]. Disponible en: <http://psicobloga.blogspot.com.es/2011/07/diferencia-entre-emocion-estado-de.html>

ENTRADA DE ENCICLOPEDIA (EN LÍNEA)

- REAL Academia Española, act. 2017. “Imaginación”. En: *Diccionario de la Lengua Española, (23.1 edición electrónica)*[en línea], [Madrid]: Espasa, act. diciembre de 2017 [consulta: 11 de abril de 2018]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=L08fZlc>

ENTREVISTAS PUBLICADAS

- WALL, Jeff, 2010. *Jeff Wall: I begin by not photographing*, [en línea]. 7 de julio de 2010. [San





